HET HOLLANDSCHE LANDSCHAP IN ONTSTAAN EN WORDING

DOOR

Dr. JOHANNA DE JONGH

'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF
1903

HET HOLLANDSCHE LANDSCHAP IN ONTSTAAN EN WORDING.



5. Très Belles Heures van Turijn. — De Landing van Willem VI, Graaf van Holland.

HET HOLLANDSCHE LANDSCHAP IN ONT-STAAN EN WORDING

DOOR

Dr. JOHANNA DE JONGH

'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF
1903

ZUID-HOLLANDSCHE BOEK- EN HANDELSDRUKKERIJ.

LIJST DER AFKORTINGEN.

B. = BARTSCH, A., Le Peintre-Graveur Leipzig 1870. Avec Supplément de Rudolf Weigel.

Cr. en Cav. = CROWE. J. A., et CAVALCASELLE. G. B., Les Anciens Peintres Flamands, trad. de l'anglais par O. Delapierre. Bruxelles 1862.

K. = VAN DER KELLEN, J. Ph., Le Peintre-Graveur hollandais et flamand, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres de l'école hollandaise et flamande. Utrecht. 1867—73.

P. = PASSAVANT, J, Le Peintre-Graveur. Weigel. Leipzig 1860.

ALPHABETISCHE LIJST
DER KUNSTENAARSNAMEN.

De cijfers slaan op de bladzijden terug.
De vetgedrukte cijfers wijzen het hoofdpunt van behandeling der kunstenaars aan.

A.

B.

C.

D.

E.

INLEIDING.

De eerste vraag, die gesteld moet worden om een landschapskunst en hare ontwikkeling te beoordeelen, is deze: hoe doet zich het landschap in zijn eigenaardig wezen en karakter kennen en hoe heeft de landschappelijke aanleg zich uit het land en den bodem ontwikkeld?

Voor Holland en zijn landschap is het ééne beslissende: de atmospherische werking; deze als gevolg van het water, het eerste en laatste element. Het water is het, dat het wazig-vaporeuse doet ontstaan, de wolkenmassa's vormt, datgene tevoorschijn brengt, dat men in Holland met het woord atmospheer uitdrukt.

Voor Holland beduidt de atmospheer niet alleen de lucht, maar bovenal het subtile en onbestemde iets, dat als verbinding tusschen lucht en water al het nerveus-ontvankelijke en veranderlijke, het *levende* in zich draagt. De atmospheer is de vochtige glans, die aan de kleur trillend leven geeft, ze doorzichtig maakt, het harde en gevoellooze wegneemt.

Holland heeft geen vormen, die door wisseling van

lijnen prikkelen; het land is als de koorde van een cirkelsegment, waarvan de lucht de boog is. Licht en kleur, vóór alles atmospheer is zijn eigenst wezen.

Met de atmospheer is het bijzondere uitgedrukt, dat het Hollandsche landschap van ieder ander landschap onderscheidt, zoo ook van het Vlaamsche, waarmede het zoo dikwijls onder den naam van Nederlandsch wordt saamgetrokken. Er bestaan geen Nederlanden in dien zin; aan den eenen kant is Holland, aan den anderen kant Vlaanderen met geheel verschillend karakter, duidelijk voelbaar voor hem, die beide kent. Noord-Brabant aan gene zijde van het Hollandsch Diep maakt den overgang, in Antwerpen is men in een totaal ander land.

Het geweld der kleur neemt af, iets zilverachtigs komt in de lucht en daarmede eene zachtere, maar ook slappere stemming. Het Vlaamsche landschap met zijn golvend terrein, zijne afhangende velden, met de hooge boomen langs de wegen en het water, heeft een eigen stempel even karaktervol als die van Holland; het verschil tusschen beide is misschien niet beter uit te drukken dan door de wet der kleurenscala: Vlaanderen is naar blauw gestemd, Holland naar rood.

De uit Holland ontstane landschappelijke aanleg is in zijn wezen de gevoeligheid voor kleurenwaarden, voor de tegenstelling van licht en donker; ze spreekt zich uit in de weergave van de atmospheer; waar die zich toont, daar wordt het landschap Hollandsch, terwijl het Holland*sche* landschap ontstaat, wanneer het kunnen en het voelen zich op het land zelf richten. Slechts een onderscheid in tendens en opvatting, niet in karakter of

aanleg onderscheidt een Hollandsch landschap der XVIIe eeuw van een rotsig opgebouwd landschap met Hollandsche atmospherische werking van de XVe eeuw.

In zijne afhankelijkheid van de atmospheer is de Hollandsche landschappelijke aanleg tweeledig. Aan de eene zijde het plein-air gevoel, het gevoel voor het licht in zijn ongebondenheid, aan de andere het gevoel voor het licht in ingesloten ruimte, voor het interieur.

Het zijn de twee uitingen van een en hetzelfde lichtgevoel, slechts quantitatief, niet qualitatief, verschillend. Het onbegrensde licht is het landschap, het licht in besloten ruimte tot analyse en doorvoering tot in de laatste consequentiën van heldonker, is het interieur. Reeds Samuel van Hoogstraten zegt in zijne Hoogeschool (B. 7 p. 272): «De schaduwen van een inschijnende Zon binnens huis, koomen met die van d'oope lucht overeen, behalve dat ze sterker, en binnen 't bestek van deur of venster bepaelt zijn.»

Het concentreeren en insluiten van de atmospheer geeft aan het Hollandsche interieur die lichtende kracht, die altijd als een van zijn sterkste zijden, nooit als gevolg van den landschappelijken aanleg is beschouwd.

In onmiddellijken samenhang met de atmospherische gesteldheid van het land staat het interieur als speciaal Hollandsch op zich zelf en van het Vlaamsche afgezonderd.

Hetzelfde onderscheid, dat zich in de landen toont, doet zich ook in de kunst gevoelen. De landschappelijke aanleg van den Vlaming kán niet dezelfde gevoeligheid voor lucht en atmospheer beteekenen. Het interieur

neemt op zich zelf een secondaire plaats in de Vlaamsche kunst in en staat wat qualiteit betreft verre bij het Hollandsche ten achter. Geen Teniers kan de fijnheid en doorzichtigheid bereiken, die Adriaan Brouwer als Hollander vanzelf bezat, niettegenstaande hij in Vlaanderen woonde.

Als laatste gevolg van het eigene van Holland, begint het Hollandsch landschap in tegenstelling met het landschap in het algemeen niet daar, waar wij voor het eerst een boom, een rots enz. geteekend zien, maar daar, waar het eigenlijke wezen van het land: atmospheer, licht en kleur, voor de eerste maal gevoeld is.

Dit moment op te zoeken en te vervolgen tot het begin van de groote school, toen het eerste geslacht van de XVIIe eeuw Holland in manier van voorstelling en opvatting zóó begreep, dat de groote meesters alleen hun rijper kunnen toe te voegen hadden om het landschap te maken tot dat, zooals wij modernen het nog begrijpen — is het onderwerp, dat ik mij gesteld heb. Mijn doel is het Hollandsch landschappelijke zijn op te zoeken en te vervolgen tot het in het Hollandsch landschap overgaat.

Eene methodisch-historische ontwikkelingsstudie over het Hollandsche landschap bestaat in de kunstkritiek niet; evenmin eene, die van het principe der atmospheer uitgaat.

De eenige speciale litteratuur als het boekje van Dr. Kaemmerer: «Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers (Leipzig, 1886)» gaf uitteraard weinig; nog minder dat van Freiherr von Lichtenberg: «Zur Entwicklungsgeschichte der Land-

schaftsmalerei bei den Niederländern und Deutschen im 16en Jahrhundert.» Leipzig 1892.

De weg moest zelf gevonden worden; dit moge het inroepen der welwillendheid van veel bevoegder zijde rechtvaardigen.

XIVE EEUW.

Vóór ik de bijzondere studie begin: het ontstaan van het Hollandsch landschap te zoeken en zijne levensvoorwaarden na te gaan, moet ik de wetten vooropstellen van het landschap in het algemeen en van zijn plaats in de algemeene cultuur- en kunsthistorische ontwikkeling.

Evenals er eene geschiedenis is van het portret, die leert, dat de voorstelling van het persoonlijke de eerste en steeds eigene is van ieder volk, zoo is er eene algemeene wet van het landschap, die zegt, dat dit laat in de kunst van een volk intreedt; dat is: zelfstandig en levend voor zich zelf.

De voorstelling van de natuur begint als toevoegsel tot het persoonlijke, noodig tot uitlegging of aanvulling van de handeling en altijd met de voorstelling van een harer deelen, van een boom, een plant, enz. Het natuurdeel heeft alleen bijkomstige waarde, evenals een huis of ieder ander voorwerp zou hebben. Hoe meer de handeling en het persoonlijke dus in verband staan met de natuur, des te meer zal de omgeving in overeenstemming met de natuur gebracht worden, als behoorende tot de voorstelling. Van den afzonderlijken boom en de rots wordt

een geheel, het water wordt in een bedding vastgelegd, de boom wortelt in den grond, het landschap ontstaat.

Maar dat de omgeving van het persoonlijke de natuur is, kan alleen in bijzondere gevallen; en in de voorwaarden van deze omstandigheid ligt de tweede algemeene wet van het landschap: alleen in de voorstelling van het gewone, van het alledaagsche zijn, dat in zijn omgeving, de natuur, leeft, kan zich het landschap ontwikkelen. Waar kerkelijke kunst is, die eene bepaalde zijde van het leven en voorstellingen van haar afhangende verlangt, behoudt het landschap steeds zijne oorspronkelijke accessorische waarde, ontstaat nooit de mogelijkheid van zich los te maken en zelfstandig te ontwikkelen; noch waar officieele en academische kunst haar wetten en formules voorschrijft; het landschap wordt een onnatuurlijke uitwas, want in zijne natuurlijkheid kan het voor die soort van kunst geen beteekenis hebben.

Alleen in de voorstelling van het profane zijn hebben wij de ontwikkeling van het landschap te zoeken, van ieder volk en zoo ook van het Hollandsche, en kunnen wij dadelijk voorop stellen, dat de vrije ontwikkeling van het Hollandsch landschap eerst recht tot bloei zal komen van af het oogenblik, dat Holland de kerk en de kerkelijke kunst heeft uitgestooten; verder kunnen we in dat absolute uitwerpen de hoofdvoorwaarde van het rijke bloeien van de profane kunst vaststellen en daardoor reeds van eene volle ontwikkeling van het landschap zeker zijn, afgezien van de bijzondere voorwaarden in het land en het volk zelf gelegen.

Met het Beiersche Huis in het begin der XIVe eeuw trad Holland het tijdperk in, dat zijn kunstinstinct

ontwaakte door het contact met eene beschaving, rijp in geestesontwikkeling en volgroeid in kunst, met Frankrijk.

Frankrijk was toen de drager der cultuur, Parijs met zijn Universiteit het lichtende middelpunt van de wetenschap, waarheen men uit alle landen trok; de gothiek in zuiversten bloei beheerschte de geheele bouwkunst; de miniatuurkunst was Fransch en van een kunnende en fijnvoelende uitvoering, die alleen de vrucht van eene volgroeide ontwikkeling kon zijn.

Aan Frankrijk ontstaken de andere landen hun licht; Vlaanderen, het meest er mee verbonden, het eerst; Holland in de tweede plaats. Het was de stroom, die langzaam afvloeide; hoe dichter bij de bron hoe reiner water. Vlaanderen bouwde meer begrepen en grooter dan Holland, Vlaanderen voelde den glans der gothiek, verluchtte en schilderde miniaturen in groote mate, in veel grooter mate dan Holland, dat, in de XIV[e] eeuw vernield door binnenlandsche twisten, met moeite bouwde, nog niet de hand gevormd had tot veelvuldige en gemakkelijke versieringen.

In de Fransche miniaturen lag de bevruchtende kracht van het kleine, dat zich overal verspreidt; ook was daarin iets, dat dadelijk zoowel het Vlaamsch als het Hollandsch temperament moest treffen, de voorstelling van het profane, de zoogenaamde « drôleries », die in luimige dartelheid de dieren en den gewonen kant van het menschdom gaven; zij hadden het leven in zich, omdat zij zelf het leven waren.

In deze drôleries lag de opwekking tot het ontstaan van het landschap. In de samenstelling van een vluchtend konijn met nazittenden hond is de gedachte van de natuur, die tot landschap wordt, zoodra de omgeving

van de jacht mee is voorgesteld en des te volkomener, naarmate de omgeving meer gevoeld is.

Als voorbeeld bezit de Koninkl. Bibl. te 's-Gravenhage het beroemde missaal uit Amiens (Y. 400) uit het begin der XIVe eeuw. In de randversieringen zijn naast de jachtvoorstellingen van honden, die konijnen nazitten zonder dat de natuur is aangegeven, andere, waarin het landschap wèl is weergegeven, als op fol. 35: het paard aan den boom gebonden en het konijntje er parmantig naast zittende te kijken; of het water op fol. 44 r., dat, hoewel als groen vlak met golvende zwarte strepen voorgesteld, toch het bootje met den aap draagt, terwijl het andere dier aan den wal den hengel ophaalt, — landschapjes, voortbrengsels van de profane zijde, die ondanks kerkelijke kunst insloop, natuurlijk menschelijk. Op te merken valt, hoe ze zijn aangebracht aan het ondereinde van de bladzijde als afsluitende rand; deze plaats zal blijven; in de latere gebeden- en getijboeken zullen we daar steeds de profane voorstellingen van dien aard, die zich tot groote uitgebreidheid gaan ontwikkelen, moeten zoeken — eene kleine technische bizonderheid, die doet zien, hoe een oude eens gegeven vorm blijft bestaan.

Bij de Vlamingen was de invloed der Fransche kunst oogenblikkelijk en moeten we bij hen allereerst de bevestiging van dien invloed zoeken. In de Bible historiée voor Karel V gemaakt door Jan van Brugge in 1372 (Museum Meermanno-Westreenianum, den Haag), heeft zich in plaats van de drôlerie (Fol. 283 r.) een landschapje ontwikkeld, voorstellende David spelende voor Saul, een heuvel met de kudde van den jongen herder, een

paar struiken, de opspringende hond; het is een stukje natuur, dat bij deze herdersscène hoorde en ofschoon niet profaan gedacht wel profaan werd opgevat. Van zelf verviel de omlijsting der ranken van de schematische drôlerie, die men wat verder (fol. 489 r.) nog in haar ouden vorm kan vinden. In een en hetzelfde handschrift voltooit zich hier de ontwikkeling van het landschap uit de gegevens der drôlerie.

Er is geen Hollandsch handschrift in de XIVe eeuw bekend, dat een dergelijk duidelijk voorbeeld geeft. De Rijmbijbel van MICHEL VAN DER BORCH van het jaar 1327, ook aldaar, laat alleen den indruk voelen, dien de Fransche drôlerie maakte in de kleine natuurlijke bijzonderheden als konijnen, die uit hunne holen vluchten.

Tot eene werkelijke zelfstandige uitbreiding van de drôlerie komen de bekende Hollandsche handschriften 1) niet; het zijn de kleine details, die ze overnemen, alle met betrekking tot de dieren.

Evenmin kan men van landschap en allerminst van Hollandsch landschap spreken in de muurschilderingen, afglans feitelijk van de miniaturen. In de oudste uit Gorinchem 2) ziet men weer de dieren als de konijnen en de geiten, die het loof van de boomen bijten; maar de boomen zijn stokken met kogelronde kroon, een groen plakkaat met hier en daar roode vlekken, die appels of rozen moeten verbeelden, de bodem is

---

1) De voornaamste verzameld en besproken door Dr. W. Vogelsang: Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Strassburg 1899.

2) Door A. Pit: Les origines de l'art hollandais. Paris 1894 in de XIIIe eeuw geplaatst; later door J. Kalf (Tweemaandelijksch Tijdschrift, jaargang 8, aflev. 4 en 6) met recht veel later gedateerd. De afbeeldingen bij Janssen: De muurschilderingen der St. Janskerk te Gorinchem, Amsterdam 1855.

een egaal vlak, waarin een paar bladen als struiken zijn gestoken; van een teruggaan tot de natuur is nog geen sprake.

Evenmin is dat het geval in de latere muurschilderingen als in Zalt-Bommel, Tiel enz. 1). Het is ook niet het gebied, waar men eene dergelijke ontwikkeling zoeken moet; de miniaturen in haar kleiner formaat maken die eerst door, voordat de muurschilderingen het eindresultaat overnemen.

Het feit is, dat we voor een grooten hiaat staan in de Hollandsche miniaturen, denzelfden, waarvoor de palaeographie staat. In het begin der XIV[e] eeuw is dit begrijpelijk, daar Holland in een toestand van innerlijke vernietiging verkeerde, maar op het einde, toen de twisten tot rust gebracht waren en het Beiersche Huis zich met glans en praal in zijn ridderlijken staat ging omgeven, als in het Zuiden het hof van Bourgondië reeds in volheid deed, moet men ook eene kunstontwikkeling en productie van miniaturen veronderstellen, eenigszins daarmede parallel gaande.

In Zuid-Nederland had, nadat Henegouwen in het begin der XIV[e] eeuw de zetel van het ridderdom was geweest, Bourgondië zich allengs tot een eenheid van aanzien en welvaart ontwikkeld, die ten volle verklaarbaar is door de geschiedenis van het vorstenhuis, dat van hetzelfde geslacht was als het Fransche koningshuis en dus de onmiddellijke overplanter van beschaving en cultuur. De nauwverwante tak werd een zelfstandige,

---

1) Men zie voor de muurschilderingen de litteratuur bij J. F. van Someren: Essai d'une bibliographie de l'histoire spéciale de la peinture et de la gravure en Hollande et en Belgiqne, 1882, pag. 91 en 92.

tegen den moedertak in, en het Bourgondische hof het middelpunt van het geestesleven van Zuid-Nederland. Er ontstond een Bourgondische kunst en school in dien zin, dat de verschillende elementen zich in het Bourgondische gebied vereenigden, waar de bodem vruchtbaar was voor de kunst en de hertogen als de Medici begunstigers van de kunstenaars waren.

Op het einde van de XIVe eeuw is het Bourgondische hof een middelpunt van heterogene kunst en kunstenaars, die het glansleven van den ridderstaat tot uitdrukking brachten en kerk en liefde en spel dienden. Fransch was de cultuur, want ondanks hun zelfstandig zijn, voelden de hertogen zich geboren als zonen van Fransch geslacht en Fransche beschaving. Niet alleen werkten de ijverige kunstenaars voor de hertogen zelf, maar ook voor hunne neven en broeders, voor eenen Duc de Berry, want het contact onderling was groot. De groote bibliotheken van de miniatuurboeken ontstonden, waarvan de verluchters allen uit het Bourgondische gebied waren.

We kennen de namen van de verschillende meesters en weten dat Paul van Limburg een voorname plaats onder hen innam, dat hij voornamelijk voor den Duc de Berry werkte. De verschillende «Heures» van dezen hertog bevatten het beste van de toenmalige miniatuurkunst; vooral de «Grandes Heures», door Paul van Limburg versierd, zijn van onschatbare waarde als karakteristiek voor dien tijd, voor het hof en zijn kunst, voor het getijboek als type, dat door den Duc de Berry tot officieele kunst gemaakt werd.

In de «Grandes Heures» zijn de drôleries weer in de randversieringen; de profane voorstellingen hebben zich

verplaatst in den kalender, en die wordt van nu af de plaats, waar het landschap gevonden wordt; nergens anders kon de profane voorstelling zich zoo uiten als in de voorstelling van de maanden en de jaargetijden, in het algemeene doen en de werkzaamheden in verband met de natuur. In de kalenderbeelden van Paul van Limburg ligt de opwekking tot dergelijke voor de latere Hollandsche miniaturen. Dat er echter toen al Hollanders geweest zijn, die in die omgeving gewerkt hebben, blijkt hieruit, dat we even later in de XVe eeuw een getijboek met volkomen Hollandsche miniaturen vinden, behoorende aan denzelfden Duc de Berry, voor wien Paul van Limburg werkte. Wanneer er dus een gaping is tusschen de eerste XIVe-eeuwsche handschriften en die van de XVe eeuw, zoo ligt dit eensdeels daaraan, dat Bourgondië zeer veel krachten onttrok: een Claes Sluter ging naar Dijon en maakte de prachtige bron en de beelden voor het Karthuizer klooster — anderdeels daaraan, dat er nog niet genoeg handschriften verzameld werden en zeker vele verloren zijn gegaan.

De voorbereiding tot den bloei van de XVe eeuw mòet de Hollandsche kunst toen evengoed doorgeleefd hebben als later van de XVIe tot de XVIIe eeuw; het ging alleen hortend en stootend; het Beiersche Huis kon eerst langzaam tot verademing en hofleven komen. Met Albrecht van Beieren, ruwaard van Holland, trad een tijdperk van welvaart in; het grafelijk huis vermaagschapte zich met buitenlandsche vorstenhuizen; vooral het contact met Bourgondië was groot 1). De burgerschap kwam in opkomst

1) Zie voor dien tijd: Pirenne, Geschichte Belgiens (Uebersetzung des Französischen Manuscripts von Frits Arnheim). Gotha 1902, F. A. Perthes.

en met haar de voortbrengende kracht. Het feit, dat in 1384 het haringkaken werd uitgevonden, wijst op een tijdperk van zoeken en van ontwikkelen, dat psychologisch eenzelfde zoeken en voortbrengen in kunst doet veronderstellen.

Het ontstaan van de orde der Broeders van het Gemeene Leven onder Geert Groote doet zien, welk een streven naar ontwikkeling door dien tijd voer en welk een internationaal geestescontact bestond. Geert Groote had te Parijs gestudeerd, had de Fransche beschaving in zich opgenomen, bracht die naar Holland over. Er werden boeken gecopieerd, handschriften verlucht, gelezen en onderzocht; er ontstond een hoog ontwikkeld geestesleven, waarvan Thomas à Kempis en later Erasmus de vruchten waren.

Wanneer we dan ook geen tastbaar bewijs van eene daarmede samengaande kunstontwikkeling hebben gevonden, die de «drôlerie» tot een Hollandsch of een in opvatting, in atmospheer, Hollandsch landschap maakte, zoo moeten toch in de XIVe eeuw de kiem en de voorbereiding hebben gelegen voor den bloei der XVe eeuw; de natuur maakt geen sprongen, de kunst evenmin.

XV[e] EEUW.

De Très Belles Heures 1) van den hertog de Berry zijn de kostbare schat, die onlangs ontdekt is als een stuk oudste Hollandsche kunst, dat is: een aantal miniaturen zijn van Hollandsche hand en vertoonen het typisch Hollandsch karakter; zoo als altijd werd in de groote getijboeken door verschillende handen en op verschillende tijden gewerkt.

De geschiedenis van de Très Belles Heures is, dat ze reeds vóór 1413 de groote bewondering wekten; voor het grootste deel toen dus bestonden. De miniaturen uit later tijd zijn gemakkelijk te herkennen. De kalender met zijne profane voorstellingen moet volgens een aanteekening gemaakt door den Duc de Berry, dateeren van 1404—1413; het merkwaardigste voor de typeering van het getijboek is, dat het feitelijk aan Willem VI van Holland toebehoorde en later door hem aan zijn neef Jan van Berry werd gegeven. Dit verklaart ook het overwegend

1) Men zie de uitgave: Heures de Turin, Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très Belles Heures de Jean de France, Duc de Berry. Reproductions en prototype d'après les originaux de la biblioteca nazionale de Turin et du Musée du Louvre de Paris 1902; verder de Gazette des Beaux-Arts 3ième période Tom. 29 en 30, waar Paul Durrieu uitvoerig de miniaturen bespreekt; dan het Sitzungsbericht I, 1903 van de Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Dr. Haselhoff. Die Vorläufer der van Eyck in der Buchmalerei.

Hollandsch karakter; het is een getijboek, gemaakt voor en komende van het Beiersche hof, hetwelk evengoed voor zich liet werken als het Bourgondische, al kon het dan ook niet met dit wedijveren; we hebben hier het stuk, waarnaar we in de XIVe eeuw vergeefs zochten en zijn nu des te meer overtuigd, dat dergelijke ook toen al moeten bestaan hebben, want als dit getijboek is gemaakt voor Willem VI, dan zijn er natuurlijk ook andere vóór dien tijd gemaakt. Een buitengewoon kostbaarstuk, in het bijzonder voor de ontwikkeling van het landschap; wij staan ineens voor het echte Hollandsche landschap, treffend door zijn werkelijk zóó-zijn; voor de voltooiing, waarvan we de voorbereiding helaas niet tastbaar gezien hebben.

In den kalender, de plaats van uitdrukking van het profane leven, onderaan de bladzijde, daar, waar de vroegere drôleries zich afspeelden, vinden wij de uitdrukking van het Hollandsch leven na 1400 in Hollandsche omgeving.

Eerst moet ik vooropstellen, dat niet alle maandvoorstellingen hetzelfde stijlkarakter hebben, in zooverre zij eene begaafde en onbegaafde hand verraden. De voorstelling van de maand Juni (afb. 1) is in de houterige weergave van het maaien, van het zetten der personen in het land weinig gelukkig (even verder zullen wij bij eene andere voorstelling hetzelfde opmerken); en toch beginnen wij met dit stuk het eerst, omdat wij hierin de opwekkende kracht kunnen zien, die van de Vlaamsche miniaturen als die van een Paul van Limburg uitging. Het onderwerp was gegeven, maar daarmede was ook alles gezegd; de opvatting en uitvoering waren totaal anders, het landschap werd Hollandsch.

Het rechte, gewone naast elkaar staan van de wilgen en de andere boomen, in een rij langs de heg, met het verschiet van het wijduitgestrekte land, waarin in de verte de torentjes, is van een eenvoud en armoede bijna van onderwerp, die nooit een Vlaamsch temperament kunnen voldoen, maar van zuivere Hollandsche opvatting zijn; ten bewijze vergelijke men het wilgenrijtje met dat van Paul van Limburg, afgebeeld in Gonse's l'Art gothique.

Het was de vrijmaking van het gegeven onderwerp door eigen kunst, die dadelijk hàre manier van zien gaf; op te merken valt, hoezeer de hand zich in het breede formaat thuisvoelt; dit is een eigenaardigheid, die voor de heele Hollandsche landschapskunst een typeerende is en eene als vanzelf sprekende; in het vlakke land ziet men in de breedte en in de wijdte o n d e r den hemel, niet, door hooge lijnen ingeklemd, t o t den hemel. Bij de XVIIe eeuw zal ik uitvoerig hierop terugkomen in verband met het schilderij en tevens den nadruk laten vallen op het principieel verschil met de Vlaamsche opvatting; het zij hier alleen bij de miniaturen al genoemd.

Als overgang was deze miniatuur een goed voorbeeld; een ander is de Vischvangst (afb. 2); ik herinner aan de drôlerie, die ik in het Fransch missaal noemde, waar de aap in het bootje zat en de andere aan den kant. Daarin lag de gedachte van de vischvangst, de eenvoudige voorstelling van het alledaagsche bedrijf, dat we hier zien; het even aangeven van de omgeving is hier uitgewerkt tot een Hollandsche vaart; kenschetsend is de bocht links, de schaduwen in het water, die het doorzichtige en werkelijk wezen van het water doen voelen. Het is de visschersscène, die zich in het begin der XVIIe

eeuw eveneens uit de jaargetijdenvoorstellingen zal ontwikkelen; tevens het motief al in zich draagt van het waterlandschap met de veerpont, het bekende onderwerp der rijpe XVIIe-eeuwsche school. Het water is niet begrensd op den voorgrond, stroomt naar den rand toe; dit is ook het echt Hollandsch gevoel van de breede, stroomende kanalen, dat wij bij de Vlamingen te vergeefs zoeken.

Naast de voorstelling van het water komt de teruggaaf van het bosch (afb. 3). Het zijn drie heremieten in de eenzaamheid van de natuur, met het klooster en zijn klokjes achter een heuveltje. Het bosch rechts met de krachtige boomenmassa, die als één geheel is gegeven, en waarin men toch de verschillende stammen ziet, als even den eik links alleen staande met lucht er tusschen, en den doorkijk op het andere, zich tot den horizon uitstrekkende bosch, is zoo echt weergegeven, dat de ziel van het woud er in zit. De perspectief van de monniken zelf is onbeholpen, maar de natuur is waar, en het is merkwaardig, dit stuk boomen met den lezenden heremiet, te vergelijken met een dergelijk stuk van Gerard Horenbout (zie afb. 22), een tachtig jaar later gemaakt; beide komen uit dezelfde school, dat is zeker.

Het merkwaardigste is de kleine miniatuur onderaan fol. 37 (afb. 4); in uitvoering zoo volkomen, zoo door en door Hollandsch, en zoo heerlijk mooi, dat we ons er niet genoeg over kunnen verwonderen, een dergelijk landschap in het eerste kwartdeel der XVe eeuw te vinden. De oneindige vlakte met het verloopen naar den horizon, met hier en daar een kerktoren in de verte en de ruiters staande tegen de lucht en de wijdte, is zoo Hollandsch, zoo

groot en wijd, als alleen in onze vlakte tegen onze lucht mogelijk is. In het staan van de ruiters voelt men de trillende atmospheer, die hen omhult, de kantlijnen rondt, als van een hoed en mantel; hoe staat bijv. de speer in de lucht. De verhouding van de personen tegen de vlakte is de juiste, het perspectivisch verloopen op den kerktoren aan den horizon zóó, dat men voelt, dat het niet anders zou kunnen zijn.

In de grootheid van het geheel smelten de kleinheden samen, er is geen voorgrond in den zin van eerste plan, maar een natuurlijk staan van de dieren, de menschen in de totaalcompositie. Opvallend waar is het slootje langs den breeden mullen weg met de weerspiegeling; en vooral opvallend zijn de wolken, de lange streepwolken zacht van glans, die bij ons aan blauwe lucht kunnen drijven. Het atmospherische is het Hollandsch ademende en in opzet is het het volmaakt horizontaal landschap, niet alleen van een diepte en grootheid zooals de 17e eeuwers het land ook weergaven, maar modern, omdat het landschap altijd zoo is en zoo zal blijven en iedereen het zoo ziet. Niets van een kunst, die als een kind de perspectief niet kan vinden en de dingen die het ziet boven elkaar zet; het drieplan was een gewild, opzettelijk iets, absoluut geen onvermogen en het is mij eene groote voldoening, aan deze miniaturen te kunnen bewijzen, dat men wel degelijk in die dagen even goed zag als wij, dat de dingen niet boven elkaar stonden, maar achter elkaar verliepen, dat men het uitgestrekte land niet alleen voelde en kende in zijn atmospherisch zijn en zijne lichtwaarden, maar als landschap en natuur.

De kunst in de XVe eeuw, die de dingen in drie afgedeelde plannen boven elkaar zette, de bergen alleen als

landschappelijke omgeving kende, was een kunst met een formule, was de kerkelijke kunst. Daarom is deze kalender van onschatbare waarde, omdat ze de profane zijde geeft en daarin het eigenlijke landschap laat zien.

Wij moeten ons wel geheel concentreeren op dit ééne specimen, omdat wij geen ander manuscript uit dien tijd kennen, maar het spreekt vanzelf, dat er meerdere waren en dat alle in hun natuurlijk zijn het gewone landschap gaven. Het H o l l a n d s c h landschap was er, volmaakt, zonder dat iets tot verdere ontwikkeling noodig was; en het hoofdgewicht, dat tot nu toe altijd werd gelegd op den overgangstijd van de XVIe tot de XVIIe eeuw, als zou op dat tijdstip het werkelijke Hollandsche landschap uit het conventioneele ontstaan zijn, wordt daardoor verplaatst op het eind der XIVe eeuw, nu we in het begin van de XVe het in zijn volkomen bestaan voor ons zien. Het popte zich in de kerkelijke kunst in, doorliep nog andere evoluties en werd eindelijk weer ontpopt, waarbij het bijzondere feit zich voordeed, dat op dezelfde plaats, waar in het begin der XVe eeuw het echte Hollandsche landschap werd gevonden, zich in het begin van de XVIIe ten tweede male het Hollandsch landschap uit de kalender-voorstellingen ontwikkelde. Het was een kringloop, waarvan het beginpunt twee eeuwen teruggaat.

Hoe volledig in al zijne verschillende uitingen het Hollandsch landschap zich ontwikkeld had, blijkt uit het groote strand- en zeegezicht op hetzelfde folio als het kleine vlaklandschapje (afb. 5), de beslissende miniatuur voor het toekennen van het geheel, want op de vlag in den ridderstoet gedragen staat het Wittelsbacher wapen, en de persoon op den voorgrond met de gevouwen handen is Willem VI van Holland. De voorstelling moet zijn

de landing, door een wonder bewerkt na een gevecht in Engeland, en zou het miniatuur daardoor van 1415 gedateerd zijn. De landing had volgens de geschiedenis aan de Zeeuwsche kust plaats, maar de duinen en het strand hier voorgesteld, zijn de Hollandsche kust; in verband met Willem VI, is het hoogst waarschijnlijk, dat het het strand is om en nabij den Haag; wanneer men wilde zou men zelfs de bocht naar Katwijk kunnen zien, maar wat het voornaamste is, het is een Hollandsch strand met Hollandsche duinen, en bovenal het is de zee, zooals we haar kennen aan de Hollandsche kust; de zee met den heerlijk rullen golfslag, zich in lange strepen krullend en omslaand aan de kust, met hier en daar een stip van een schip, ver weg aan den horizon. De pinken liggen op het strand, één wat opgeloopen, de zeelui staan in kleine groepen hier en daar; het is een zeestuk van de Noordzee; eerst bij een Jan Porcellis in het begin der XVIIe eeuw moeten we gaan om dergelijke opvatting weer te vinden. Het merkwaardigst van dit stuk is, dat de duinen zich naar den linkerhoek voortzetten en dat we van af een hoog duin ineens op de zee neerkijken, dus perspectivisch zóó, dat het strand vervalt. Wat een bewust kennen en aangrijpen van de natuur steekt daarin; één keer vind ik het weer bij het prachtige strand- en zeegezicht van Adriaan van de Velde in de collectie Six (Amsterdam); anders loopt de duinenrij altijd met de lijst mee.

Opvallend is ook de stormachtige lucht, veel wolken; het hooge drijven maakt de welving van den hemel; de krans van God den Vader is in het blad gezet buiten de lucht om.

Nog weer een andere kant van het Hollandsch landschap

is een straatje met zijn licht en schaduw, zijn tegenstelling van kleur en toon; ook deze laten de miniaturen zien op folio 13 (afb. 6). Het straatje evenwijdig aan den rand loopend, is in al zijne afwisseling van kleur en licht voorgesteld. De witte muur is hel door de zon verlicht, de menschen teekenen zich glanzend er tegen af, — de drie vrouwtjes en de twee mannen, hoe omhuld van atmospheer zijn ze, hoe prachtig is zoo'n venster met zijn zonnigen stijl en het glanzende luik en hoe voelt men in het tweede de donkerte van het vertrek, en dan de poort met zijn houten deur! Hier is dat echt Hollandsch, dat Delftsch gevoel zouden we bijna zeggen, om met deur- en lichtvalling te werken tot een intensiteit van licht op één plek, eene omhulling op een andere, tot een zwelgen en genieten in kleur, dat alleen de Hollandsche atmospheer toelaat. Dáár een deur half open, zoodat er een schaduw komt, hier heelemaal, om den doorkijk op het helverlichte en daardoor de scherpe tegenstelling te geven — alles zit in deze poort. Het is een Jan Vermeer, het straatje, en dadelijk komt de vergelijking in de gedachte met het straatje in de collectie Six, ook evenwijdig aan de lijst loopend met den doorkijk in het steegje. Het is het XVe-eeuwsch buurtje, naast het XVIIe-eeuwsch, merkwaardig architectonisch, merkwaardig schilderachtig — hetzelfde zien, hetzelfde begrijpen van licht en kleur.

De vergelijking met Vermeer komt ook weer vanzelf bij het blad van het kersenplukken (afb. 7), in het staan b.v. van het vrouwtje op den rug gezien. Dat staan, omgeven van lucht, zoo dat men het vrouwtje zou kunnen oplichten, wegnemen, is hetzelfde staan als van de vrouwtjes in het gezicht op Delft van Jan Vermeer (den Haag). En dan, zooals een mandje is neergezet en het

paar komt aangewandeld, hierin ligt een begrijpen van lucht, een landschappelijk gevoel, dat voor zichzelve leeftt en waaraan de kinderachtige en onhandige voorstelling van de handeling in het minst geen afbreuk doet.

Het vlakke land, het bosch, de zee, het strand, de duinen, het stadsgezicht, al de verschillende opvattingen van het landschap zijn in dit manuscript geconcentreerd door de eigenaardigheid van den kalender, die om ieder van de voorstellingen vroeg; natuurlijk waren zij ieder voor zich gevonden. Wij kennen nu de school, waaruit Albert van Ouwater, de beroemde landschapschilder, is gekomen. In de Très Belles Heures hebben wij het tastbaar bewijs van het Oud-Hollandsch zijn, van een inheemschen bloei van miniatuur- en landschapskunst, die de voltooiing was der noodzakelijke XIVe-eeuwsche voorbereiding.

In 1417 stierf Willem VI van Holland, zijn dochter Jacoba van Beieren volgde hem op; in hetzelfde jaar kwam Jan de Onverschrokkene, zoon van Albrecht, Bisschop van Luik, om het graafschap te veroveren, nadat hij te voren van zijn geestelijken titel afstand had gedaan; in vereeniging met de Kabeljauwschen veroverde hij Dordrecht, dezelfde stad waarin Willem VI een jaar te voren de edelen en steden had laten beloven Jacoba als Gravin te erkennen.

Van Dordrecht ging Jan naar het hart van het graafschap, naar den zetel 's-Gravenhage, en na het verdrag van 1417 met Jacoba, waarin hij de regeering met haar deelde, bleef hij in den Haag gevestigd; hij vormde er een hof en nam kunstenaars in zijn dienst.

Jan van Eyck, zijn «peintre et varlet de chambre» kwam mee; zijn verblijf aan het hof is door stukken bewezen voor de laatste twee jaren van de regeering van Jan den Onverschrokkene van 1422—1424.

Dat Jan van Eyck al vroeger gekomen was is zeer waarschijnlijk, want vóór dat zijn meester naar Holland ging, was hij al zijn hofschilder; het is zelfs meer dan mogelijk dat zijn broer Hubert van Eyck, «arte maior», ook in den Haag vertoefde, later naar Gent ging, terwijl Jan in dienst van Philips den Goede naar Brugge trok.

Het merkwaardige van het hof onder Jan van Beieren is, dat hij als gewezen Bisschop het gewicht van het ridderlijk leven deed overgaan op den triomf van de kerk en de kerkelijke kunst tot de officieele hofkunst maakte.

Even constructief als de kerk in opbouw, zoo moest ook wat voor de kerk gemaakt werd een vast geheel zijn; de formule van opbouw werd het drieplan, de voorstelling in drie streng gescheiden deelen verdeeld: voorgrond, middenplan, achtergrond. Op den voorgrond speelde de hoofdhandeling; het middenplan was de omgeving, daartoe behoorende; de achtergrond sloot af. Eene indeeling, die zich door kleurenverschil in eene opeenvolging van bruin, groen en blauw en door verhouding verscherpte en gelijken tred hield met den constructieven bouw van het altaarstuk in zijn geheel en de deelen, waarin het verdeeld was; het had een middenstuk en twee zijvleugels, die zich soms vermeerderden tot vijf; soms was er een onderstuk en een bovenstuk als bekroning.

De opbouw van het altaarstuk hing ten nauwste samen met den kerkbouw op zich zelf, ging in de midden- en zijvleugels parallel met het middenschip en de zijbeuken;

op het altaar geplaatst, keek het oog er tegen op en ontstond natuurlijkerwijze een opgaan van den horizon; het oog zag in opeenvolgende lijn, ten eerste het koor waar de handeling plaats had, ten tweede de omgeving van het koor, en ten derde de afsluiting van het koor, den kooromgang.

Deze opeenvolgende lijn in de compositie na te volgen was een kunstmatig boven elkaar zetten, geen kinderlijke onbeholpenheid. De afsluiting moest daardoor hoog liggen; bergen werden gebruikt; ze pasten ook in de bijbelsche voorstelling, maar in het land zelf waren ze niet. De landschappelijke omgeving, die aan dezen eisch van indeeling moest voldoen, vroeg niet de eigen natuur, maar een berggestel. Alleen de behandeling, het gevoel van kleur en licht, kon het eigene blijven: het Hollandsch landschap werd van het oogenblik, dat de officieel kerkelijke kunst de heerschende werd, opgelost in de Hollandsche landschappelijke behandeling; het Hollandsch landschap werd de lichtstemming, het atmospherische wezen, de effecten van het eigen land op de bergen weergegeven.

De overgang ging natuurlijk niet onmiddellijk. Toen Jan van Beieren met zijne schilders in den Haag kwam, was daar de inheemsche school met haar landschapsminiatuurkunst; wel moest ze langzamerhand gaan wijken voor de meesters als de van Eycken, maar toch bleef ze naast de officieele kunst voortleven, en ondanks haar offeren aan de hofkunst, ongerepter en echter dan het Zuiden, waar de kerkelijke kunst eerst recht wortel schoot.

Jan van Eyck 1) was, toen hij naar den Haag kwam.

---

1) Men zie Crowe en Cavalcaselle: Les anciens Peintres flamands (traduit de

al beroemd om zijn olieverven; hij was zijn techniek meester, toen hij in contact kwam met de Hollandsche school en het Hollandsch land; niet alleen, dat hij deze leerde aan de Hollanders, wellicht ook aan Albert van Ouwater 1), maar hij vormde zichzelf hier en ontwikkelde zijn talent, zijn gevoeligheid voor coloriet en licht, die zich alleen ten volle konden ontwikkelen in het land van kleur en atmospheer.

Hollandsch was Jan van Eyck van aanleg, Hollandsch werd hij gevormd in de beslissende ontwikkelingsjaren van zijn talent, en Hollandsch bleef hij in zijn verder leven, in de doorzichtigheid van zijne schaduwen en het geweld van zijn kleur — al zag hij het land ook nooit meer; het eens door de natuur gegevene kon niet verloren gaan.

Het verblijf in den Haag, dat a priori een belangrijk tijdperk voor zijne ontwikkeling moest zijn, is steeds over het hoofd gezien in de kunstkritiek; men heeft niet begrepen, dat dit juist de omgeving was, die zijn talent vroeg, en dat hij hier zijn Hollandschen aanleg voor eens en altijd ontwikkelde. En ten bewijze, hoe hij van uit Holland voor zijn geheele verdere ontwikkeling de intensiteit van kleur en het gevoel voor atmospherische werking meenam — juist omdat hij den aanleg er voor had —, is er de andere zijde van de Hollandsche landschappelijke gave: het interieur.

---

l'anglais par O. Delapierre) Bruxelles 1862, I, 46. Van de litteratuur die over van Eyck verbazend uitgebreid is, zie men als een der laatste en zeer belangrijke studies Dr. K. Voll: Die Werke des Jan van Eyck. Eine kritische Studie. Strassburg 1900.

1) Eene techniek, die als uitgevonden is voor het Hollandsche landschap, daar in den glans der olieverfkleuren de glans der atmospheer opgenomen wordt.

Het schilderij: Arnolfini met zijn Vrouw, in de National Gallery in Londen (afb. 8), is één volmaaktheid van lichtwerking en lichtverdeeling in een ingesloten ruimte. Het binnenvallen van het warme zonnige daglicht, links door het raam, geconcentreerd door het voorschuiven van een der luiken; het neerleggen van de perziken als lichtvlekken, het neerzetten van de houten schoenen op den voorgrond, het opzoeken van het licht over het donkere van den man heen tot op het wit van de vrouw, is een genieten in lichtomhulling, in atmospheer, terug te brengen tot het begrijpen en voelen van het zonnelicht daarbuiten, dat hij laat instroomen. Dit stuk staat volkomen alleen in de geheele Vlaamsche kunst, niet alleen van de XVe eeuw, maar ook van de XVIIe eeuw. Geen Teniers heeft ook maar iets van dien gloed — sluit zich echter onmiddellijk aan bij het Hollandsche interieur, zooals het zich tot hoogsten bloei heeft ontwikkeld onder een Pieter de Hoogh en een Jan Vermeer.

Dit was de uiting van zijn Hollandsch gevoel in 1436; van landschappen uit den Hollandschen tijd weten we helaas niets, maar nagaan kunnen wij, hoe de provinciale school, met haar gewone profane voorstellingswijze en opvatting van het landschap heeft moeten inwerken, want het profane lag hem het naast: hij diende de officieele kerkelijke kunst ondanks zichzelven; het beste, dat hij heeft voortgebracht zijn de portretten en daarnaast de stukken interieurs en de landschap-achtergronden, allerminst de madonna's. In de landschapgronden laat hij in kleine stukjes natuur van eigen land zien, hoe hij het kende en begreep, hoe, wanneer de richting van den tijd eene andere ware geweest, dààr zijne kracht had gelegen. Voor het landschap van belang is de Aan-

bidding van het Lam te Gent, het eerste stuk na den tijd in den Haag. We weten, hoe hij na den dood van Jan van Beieren in dienst kwam van Philips den Goede, naar Brugge trok en daar in hoog aanzien stond, hoe hij politieke reizen maakte en na terugkomst, in 1429 ongeveer, het begonnen werk van zijn broeder vervolgde en de Aanbidding van het Lam in 1432 in de St. Bavo te Gent tentoongesteld werd.

Het landschappelijke, het Hollandsche, dat wat Jan in Holland ontwikkelde, ligt niet in den opbouw van het traditioneel-coulissenachtige van het groote middenstuk, noch in de hoogten, noch in het gras, als een kleed er overheen gespreid, waarin de boomen en bloemen als iets voor zichzelf bestaands zijn ingestoken; — maar in de kleur, het tegen elkaar stellen van het rijpe groen tegen de lichte kleuren van de kleederen der engeltjes, het genieten in het afzetten van een witte door de zon beschenen stof tegen een innerlijk doorgloeiden dieperen toon. Door het naast en tegen elkaar stellen van de waarde der kleuren — het sterkst in de groep van de engeltjes tegen het gras, en in het groen der struiken tegen hun vruchten en bloemen —, laat hij als vanzelf atmospheer voelen; de open lucht, het zonnelicht tast hij overal, alleen kan hij het nog niet in een totaal samenvatten beheerschen, het is de «synopsis», nog geen concentratie van licht.

Die komt eerst in den vleugel van de Heremieten te Berlijn (afb. 9); de beide Maria's naar rechts gekeerd zijn van voren verlicht en hiermede overeenstemmend de monniken, die zich naar links begeven, van achteren. Dan de heerlijkheid van kleur in de lichtvlekken van het koraal en het glas tegen den diepbruinen bodem, een belofte van

wat later de tegenstelling van lichtvlekken zal zijn als in het stuk te Londen.

Maar het echte en ware landschappelijke ligt in den vleugel van de Pelgrims te Berlijn (afb. 10); niet in de buitenlandsche boomen, die als merkwaardigheid in den grond gestoken zijn, maar in een klein stukje landschap op den achtergrond: water met boomen er langs, daarachter weiden; hier is eigen-geziene natuur, een stuk eigen omgeving, door en door waar gevoeld in den reflex in het water en de lichtplekken in de weide en vol van levensheerlijkheid.

Een zelfde kracht en jubel van leven breekt door in het stukje stad in den vleugel van den Engel (afb. 11). De huisjes met den rooden stadsmuur er omheen baden in het zonlicht, een geul van licht is langs den schoorsteen op het dak gegoten, het is zomerweelde, de vogels vliegen rond, alles straalt. Hierin, in de weergave van de zomerstemming en de zon, ligt de kolossale sterkte van Jan van Eyck.

Het warme gloeiende van het licht, dat zijn grooten triomf zou vieren in het interieur van Arnolfini van 1436, was wat de Hollandsche school in de Vlaamsche omgeving bracht, waarmee ze ze dadelijk beheerschte en haar, de zooveel vroeger ontwikkelde, overwon. De Vlaamsche school, met Roger van der Weyden aan het hoofd, door Jan van Eyck gevormd, nam den officieel kerkelijken opzet over, ontwikkelde de handeling, maakte haar tot hoofdonderwerp, wat feitelijk de eisch was, maar noch de kleur, noch het omhullende kon ze geven; het atmospherische voelde ze niet en kon ze niet voelen, het verschil in land en aanleg liet zich gelden. De kleurenharmonie van Jan van Eyck

was naar rood gestemd, die van Roger van der Weyden naar blauw; zelfs Memling bezat in zijne kleuren niet het gloeiende leven. Door het gemis aan atmospheer werd het landschap slechts begrepen en geduld als achtergrond voor de handeling, was zonder bezieling. Het is niet meer, als bij Jan van Eyck, iets voor zichzelf levends, dat, wanneer men het uit het geheel wegnam, nog voor zichzelf zou bestaan, maar een aanvulsel, dat uit elkaar valt, wanneer het niet door de personen gestut wordt. Hier ligt het groote principieele verschil in opvatting van het landschap tusschen de Hollandsche en Vlaamsche school in de XVe eeuw, dat — als achtergrond in beide — het landschap in de Hollandsche school voor zichzelf leeft, en de personen en de handeling er in gezet zijn, en zelfs zóó, dat zonder hen het landschap landschap is en blijft; terwijl daarentegen in de Vlaamsche school het landschap om de personen heen is gemaakt, aanvulsel is en uit elkaar valt, wanneer het houvast met de personen verbroken is.

Het Hollandsche landschap brak met Jan van Eyck in de hofschool ineens af, met hem stierf het atmospherisch wezen, en na zijn dood was in Brugge de Vlaamsche school, die nu de Hollandsche in techniek ging overwinnen. Voor het landschap moeten wij terugkeeren tot de provincieschool, tot Holland, waar uit de oude landschaps-miniaturisten in den Haag de ineenvloeiing ontstaan was van den Zuidelijken Hollandschen tak, de officieele kerkkunst met Jan van Eyck, en de Noordelijke provinciale, ver van den hofglans af, met Albert van Ouwater aan het hoofd. Deze noordelijke tak zette de oude school voort, maar kon toch niet aan de kerkelijke strooming ontkomen; allengs moest hij voor het

overwicht zwichten en begon het Zuiden zijne krachten naar zich toe te trekken.

Albert, komende uit Oudewater, en hoogst waarschijnlijk naar den Haag gegaan, waar hij de olieverfkunst van Jan van Eyck leerde, trok naar Haarlem en werkte daar tusschen 1430 en 1450. In Haarlem moest hij, analoog aan Jan van Eyck, voor Roomsche pelgrims een Roomsch altaar maken, en stelde in de predella, het in de breedte loopend ondervlak, de pelgrims in een landschap voor. Hij was beroemd om zijn landschap, algemeen bekend; Kardinaal Grimani bezat verscheidene stukken van hem (zie: Anonymo Morelli), en Van Mander zegt, over hem sprekende, de merkwaardige woorden (Schilderboek Amsterdam 1618, fol. 129 r.): « Daar wort oock gheseyt en getuyght uit de monden der oudste Schilders, dat te Haerlem is van oudts ontstaen en begonnen de beste en eerste maniere van Landtschap te maecken ».

Deze eerste manier van landschap te maken, werd door de schilderkunst van de kunst der miniaturen overgenomen: met Albert toch treden wij het tijdperk van het olieverf-schilderij in, en worden de miniaturen van secondair belang.

De eerste en beste manier van landschap te maken was die, welke het landschap tot een levend, op zich zelf staand iets maakte, het deed ademen, het atmospheer ingaf. De lucht, het licht en de kleurenwerking, het heldonker, het eigenlijk levende van het landschap waren in Holland gevonden en moesten daar gevonden worden. Alleen in Holland kon het reageeren op de atmospheer geboren worden, alleen dáár kon het gevoel van heldonker, dat de kleuren ontgloeit en de schaduwen

doorzichtig maakt, ontstaan. Holland was de ontdekker van het landschap, Haarlem werd de groote verwerkende kracht — merkwaardig feit, wanneer men bedenkt, hoe later in de XVIIe eeuw diezelfde Haarlemsche school de grootste landschapschool van Holland werd.

Hoe waren nu de landschappen, die ALBERT VAN OUWATER maakte, en in hoeverre zetten zij het gevondene voort?

Wij kennen er geen; zijn eenig authentiek werk is de Opwekking van Lazarus te Berlijn (afb. 12) 1). Het is een kerkinterieur en evenals het binnenhuis van Jan van Eyck een der beide uitingen van het Hollandsch landschap-talent, het licht in de ingesloten ruimte. Tegen de groote boogvensters van het Romaansche koor straalt de zon van links — het linkerraam is het sterkst verlicht — en geeft den kooromgang eene warme, lichtende atmospheer. Aanstootend tegen het houten beschot van het koor, komt het in de tweede ingesloten ruimte en vindt zijn climax in den witten hoofddoek der vrouw, een wit zoo heerlijk en schitterend, dat het straalt van stofschoonheid, die altijd gepaard gaat met atmospherische omhulling en dat glanzende heeft in marmer of fluweel.

Evenals bij Jan van Eyck zijn de personen eigenlijk het voorwendsel voor het interieur en worden ze door den schilder als lichtvlekken gebruikt; evenals bij het landschap zouden we ze kunnen missen: de ingesloten ruimte met haar lichtwerking blijft op zichzelf bestaan.

Dit interieur belooft verbazend veel voor de landschappen van Albert van Ouwater: al kennen wij er geene van hem, zoo kunnen we ons toch uit verschillende gegevens den opbouw en de opvatting van een

1) Zie Dr. Bode in Jahrbuch der königl. Preuss. Kunstsammlungen T. XI p. 35; en de noot van den Cat. van het Berlijnsche Museum 1898 p. 220.

dergelijk landschap reconstrueeren. Het voornaamste gegeven is het schilderij in de verzameling van Geheimrath von Kaufmann (Berlijn), eveneens de Opwekking 1) van Lazarus voorstellend (afb. 13), maar nu op het kerkhof buiten den stadsmuur en in een ander moment van de handeling: het afwikkelen der zwachtels, het halen uit het graf.

Dat het Hollandsch werk is, staat buiten twijfel. Aan Albert van Ouwater zelf te denken, verbieden de uiterste bijpersonen, rechts en links, die eenen jongeren tijd verraden, hoewel de Christus het zelfde type heeft als in het kerkstuk, evenals de jonge vrouw. Hoe het ook zij, het landschap is Hollandsch, zich aansluitend aan de opvatting, die we in de Hollandsche miniaturen hebben gezien; de opbouw in het breede formaat, geschikt voor de vlakte, dezelfde. Het is het vlaklandschap, zonder drieplan g e d a c h t; de natuurlijke weergave was het eerst; de officieele kerkelijke eisch werd de aanleiding, die de handeling van den voorgrond door een lagen muur liet afscheiden en den achtergrond met een heuvel deed sluiten. Doch een drieplan werd het niet; men ziet het innerlijk onbedorvene van de provincieschool. De heuvel was ook geen kunstmatige spitse berg, maar van een vorm, in het land bekend: een duin met zijn zachte glooiing, begroeid, waartegen de weiden langs de noordzeekust oploopen, een stuk natuur, zooals men in Haarlem kan zien.

Het rustig uitstroomen van de vlakte achter het muurtje,

---

1) Over dit stuk is wat attributie betreft nog al gestreden; door Dr. Bode (Jahrbuch, zie hierboven) werd het aan een Haarlemschen meester, staande onder den invloed van Albert van Ouwater, toegeschreven; door Dr. Friedländer in zijn uitgave van de verzameling von Kaufmann aan Nicolaas Froment, een Vlaming-Franschman.

op de hoogte, waar men voelt dat ze daar beginnen moet, met het naast elkaar in rijen zetten van de struiken in het veld, is van hetzelfde gevoel als de wilgenrij van de Très Belles Heures. Het eentonig zachte in de evenwijdige lichte strepen van het veld en in het verdwijnen van den stadsmuur in de vlakte, het afloopen van eene doorsnijdende lijn, beginnend in een hoek der compositie, is zoo door en door typisch Hollandsch, zoo werkelijk uit het land zelf, dat we bij een van Goyen b.v. niets anders dan de ontwikkeling zien van wat hier gevoeld en uitgedrukt is. De wijdte is aanzienlijk; hoe groot is niet de afstand tusschen den stadsmuur en het duin, dáar waar het bosch begint; dat men ze voelt, komt door de atmospherische perspectief, die het oog de diepte inleidt.

Wanneer het schilderij ook niet van Albert van Ouwater zelf is, zoo is het als specimen van de Hollandsche, Haarlemsche school uit de jaren 1430—1440 een typeerend stuk, dat de inheemsche opvatting geheel in zich draagt. Deze kende het land in zijne éénplannige uitgestrektheid, offerde slechts in zoo verre aan den officieelen eisch van bergafsluiting van het drieplan door de duinen daarvoor te gebruiken — een feit, dat zich herhalen zal in de geschiedenis van onze landschapskunst; in de XVIIe eeuw, toen de toonaangevende gemeente een berglandschap wilde, werd de duinstreek eveneens in een soort bergstreek herschapen. Het drieplan, als kunstmatig opgestelde formule, ging de provincieschool in zijn onnatuur niet goed af, noch in opbouw, noch in kleur. Mocht ook de voorgrond ietwat bruin zijn, de totaaltint is groen en loopt niet in een blauw uit; het is een lichtgroen in de weide, met lichtere vlekken hier en daar, de boomen van een

donker glanzend groen, als massa gezien, het blauw zit in de daken: een zelfde natuurlijke waarheid in kleur als in totaalopvatting.

Niets werkt zoo ontzenuwend als het stoffelijk welvaren van eene kunst, die «manier», mode is; ondanks zichzelve, uit noodzaak van levenseischen, gaat alles aan die manier offeren, en zoo ging het ook met de Hollandsche landschapskunst.

Dirk Bouts, in 1400 te Haarlem geboren 1), die zich naast Albert van Ouwater ontwikkelde, is van deze verandering het type. Hij werd gevormd in Haarlem, zijn aanleg en ontwikkeling waren Hollandsch; als zelfstandig meester trok hij in 1448 naar Leuven, waar de levensomstandigheden beter waren dan in Holland. In het zuiden was een hof en waren rijke steden, die opdrachten gaven en daardoor een rijke inkomst aan de goede kunstenaars verzekerden.

Voor ons zou het daarom van het grootste gewicht zijn te zien, welke eigenschappen van de Hollandsche school Dirk Bouts in zich ontwikkeld had, voor zij in andere

---

1) Men heeft zeer over het geboortejaar van Dirk Bouts gestreden en zelfs een vader uitgevonden, waarvan geen der bronnen als van Mander of Guicciardini melding maakt; alleen om de aanteekening van den geschiedschrijver, Joh. Molani (Historiae Lovaniensium Libr. XIV) ed. de Ram. Bruxelles 1861 T. I. p. 610) te verklaren; terwijl met een kleine emendatie die heel gewoon en duidelijk wordt: »Theodoricus Bouts uterque 1. Claruit inventor indescribendo rure, mortuus anno aetatis 75, domini 1400 die 6 maii. Eius et filiorum eius Theodorici et Alberti effigies existant apud Minores e regione suggestus.» Men weet dat Dirk Bouts' sterfjaar 1475 is, dat hij 75 jaar oud werd, dat hij twee zonen had, Dirk en Albert, beiden schilders, en wanneer men nu 1475 inplaats van 1400 leest — het geboortejaar verwisseld met het sterfjaar — dan wordt de heele zaak duidelijk: het portret van hem (Dirk I) en van zijne zonen Dirk (2) en Albert hangt bij de broeders, enz.; gest. in 1475, oud geworden 75 jaar, moet zijn geboortejaar dus zijn 1400.

omgeving en onder andere omstandigheden zich ver-vormden, en in hoeverre zij behouden bleven. Maar uit zijn Haarlemschen tijd is niets over. Wij weten alleen door Guicciardini (Fransche vertaling door Pieter van Berge, Amsterdam 1609), dat hij episodes uit het leven van St. Bavo (den Heilige van Haarlem) geschilderd had, waarin de omgeving van Haarlem met de grootste na-tuurwaarheid was weergegeven, tot zelfs een boom, in dien tijd algemeen bekend. Een Haarlemsch, Hollandsch landschap, dat in verband met het stuk aan Albert van Ouwater toegeschreven, van het grootste belang zou zijn, niet alleen wat opbouw en opvatting betreft, maar ook ten opzichte van wat de latere XVIIe-eeuwsche Haarlemsche school heeft voortgebracht. Wij kunnen nu alleen zijn landschappelijk voelen uit zijn later werk nagaan.

Dirk Bouts, aangetrokken door den roem en het wel-slagen van Roger van der Weyden, die in Leuven twee groote kruisafnemingen in opdracht gemaakt had, moest om dergelijke opdrachten te krijgen zich in de eerste plaats naar de omgeving en de kunst voegen, die daar bewon-derd en gezocht werd, die van Roger van der Weyden. Deze was op het persoonlijke gericht, op het arran-gement, op de handeling, en scheen tot ideaal te hebben, in de voorstelling van de hevigste aandoening innerlijk de grootste onbewogenheid te toonen; het was een elegante smart, die zich niet mocht uiten, versteening in lange slanke figuren, een kunst die niets naïefs meer had, maar al heelemaal verfijnd was. Op het persoonlijke ging Dirk Bouts zich nu ook toeleggen en de eigenaardige, lang uitgestrekte figuren ontwikkelden zich in zijne schilde-ringen, die het storend nieuw aangebrachte element wer-

den in de landschappelijke omgeving, voor hem het eigenlijke van het schilderij, dat hij met zich meebracht, nooit los liet en waardoor hij voor Leuven de stichter van het landschap werd.

Met de verticale lijn van de personen moest als van zelf het breede horizontaal vlak, dat hem uit de Hollandsche school het natuurlijke formaat was, vervallen en de totaal-compositie de hoogte ingetrokken worden; bij Dirk Bouts komt het hooge smalle formaat, het nieuwe niet-Hollandsche, dat het evenwicht in zijnen opbouw verbrak, maar hem daar deed slagen; na zijne eerste proeven als de kruisafneming in het Louvre (nr. 2196, met de herhaling in Frankfort en Keulen), geheel doortrokken van Roger van der Weyden, zóó dat men ze aan dezen toeschreef, kreeg hij in 1461 zijn groote officieele opdracht: het triptychon voor de Broederschap van het H. Sacrament. Eenmaal de opdracht gekregen, kon hij zich nu meer aan zich zelf geven en is het groote altaarstuk het hoofdmonument geworden van zijnen Leuvenschen tijd, met de Hollandsche elementen die hij meebracht en de nieuwe die hij zelf toevoegde.

Het eigenlijke landschappelijke is in de twee zijpaneelen: Elias in de Woestijn (Berlijn nr. 1533) en het Verzamelen van de Manna (München, Pinacotheek nr. 111); het middenpaneel, het H. Avondmaal, 1) is als interieur merkwaardig (Leuven, Cathedraal), daar men de portretten door Molani beschreven er op afgebeeld ziet.

---

1) Tentoongesteld in Brugge; men zie, ook voor het geheele verdere tijdperk: Max J. Friedländer, Meisterwerke der Niederländischen Malerei des 15ten und 16ten Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brugge 1902. Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G., München 1903, en hetgeen deze nog over de tentoonstelling schrijft in Repertorium 1903, 23, Heft 2.

In Elias in de woestijn (afb. 14) is het drieplan nu werkelijk doorgevoerd; streng gescheiden zijn de deelen, het nieuwe element is de voorgrond met de puntrotsen en de spitsfiguren, het oude Hollandsche is het middenplan met de vlakte. Daar zit nog de uitbreiding in de breedte, het vlakteformaat, dat hij echter links heeft afgesneden, door op den voorgrond de lange spitse boompjes te zetten.

In het middenplan ligt het echte onvervalschte Hollandsche van het landschap, dat in de vlakte met de boomen dezelfde opvatting geeft als het stuk, aan Albert van Ouwater toegeschreven; ook de heuvel en het duin met de boomen is aan hetzelfde land ontleend. Het bijzondere en aan Dirk Bouts eigene, is de intensiteit van kleur, het vochtige atmospherische en bovenal de stemming, die hij heeft weten uit te drukken. Het is ochtend, vóór zonsopgang. De boomen en de vlakte liggen in de koele morgenlucht, wachtend tot de zon, die de bergen op den achtergrond al verlicht, ook hen zal doorgloeien. Een dampig waas ligt over het land, de lucht is nog zonder wolken, alles wacht op de lichtende warmte. Het is de m o r g e n s t e m m i n g in toon en gevoel en dat is een moment in de kunst. Tot nu toe hebben wij nooit stemming in licht gezien, wel in de uitgestrektheid van de vlakte als geheel, zooals in de miniaturen, maar nooit die, welke in de schakeering der deelen van den dag ligt, afhankelijk van de zon, van jaarsgesteldheid.

Het was de begaafdheid van Dirk Bouts die ze voelde; zijn landschappelijke aanleg was zoo groot en omvattend, dat niets, tot zelfs geen conventie van personen, van opbouw daaraan afbreuk kon doen; moest hij spitsbergen, rotsen en wat het ook zij, in plaats van de eigen natuur-

omgeving voorstellen: hij belichtte ze, omhulde, doorgloeide ze met Hollandsche atmospheer, zoodat hij ze tot Hollandsch landschap maakte.

In den Elias is nog op te merken dat men van den voorgrond n e e rziet op het middenplan, evenals we bij de Très Belles Heures van het duin af op de zee neerkeken. Het is het panoramagezicht, dat de vlakte in één greep samenvat, de boomen, op den voorgrond ieder duidelijk op zichzelf, in een totaal massa doet verdwijnen, evenals de bladen die tot licht- en schaduwvlekken worden. Wij zien hoe met den tijd, van de ridders dàar, hier een geheel tooneel gekomen is, dat hoe langer hoe samengestelder zal worden, tot het eindelijk weer uitgestooten wordt: in het middenplan werd de kern van het Hollandsch landschap bewaard en uit het middenplan zou het zich weer ontwikkelen.

Maakt het morgenlicht de kleuren koel, het avondlicht maakt ze diep en rijp. Deze stemming heeft hij in het Verzamelen der Manna 1) (afb. 15) gegeven. Het is alles het lichteffect met de daarmee samengaande kracht der kleuren, de nagloed van den zonsondergang. Het is reeds donker aan den hemel, groote wolkenlagen zijn opgestapeld, alleen de horizon is nog licht en een laatste reflex wordt op de deelen geworpen, niet achter de bergen verscholen, als de heuvel met de boomen op het middenplan.

De kanten der rotsen staan scherp tegen de lucht in avondglanslijnen. Prachtig is de luchtvoeling in de boomen, zoowel op de rotsen — vooral de groep rechts —

---

1) De vleugel in München wordt altijd als een zonsopgang beschreven: een vergelijking met den Berlijnschen doet dadelijk het tegendeel zien. Het is een analoog geval als met het landschap van Aert van der Neer (Rijksmuseum 1017).

met den uitstekenden den, als op den heuvel met het kerktorentje; het gaan van de schaduwen, het contact tusschen lucht en land. Het is ook voor de eerste maal, dat wij de avondstemming uitgedrukt zien, dat het donkere van den aankomenden nacht is weergegeven, en zóó, dat de wolken en de lucht niet zwartdonker worden, maar doorschijnend atmospherisch blijven.

Het avondmoment was de eerste stap tot het nachtmoment 1), dat in dezelfde Haarlemsche school gevonden werd, tot het moeielijk uitdrukbare, dat eenmaal weergegeven, zoo'n grooten indruk maakte in Noord en Zuid, dat de nawerking tot ver buiten de grenzen gevoeld werd.

Men begrijpt, hoe in Leuven, waar de kunst van Roger van der Weyden alleen de samenstellingselementen van het landschap als achtergrond kende, Dirk Bouts, die de fijnste schakeering van stemming en licht deed voelen, als de « inventor », de ontdekker van het landschap werd aangezien; hij ontwikkelde echter slechts wat de Hollandsche school hem had meegegeven.

De wolken en de boomen waren de twee natuurelementen, die hij bovenal voelde en evenals de latere XVIIe-eeuwsche Haarlemsche school met elkaar in verband bracht. Hij was de eerste, die de ronding der wolken weergaf, ze niet meer als schuimwolkjes voorstelde als nog Jan van Eyck deed, maar plastisch drijvend met witte koppen, donker samenscholend of bol varend of in lange strepen drijvend. Tegen de lucht zette hij zijne boomen, die hij organisch uit den grond deed groeien, de boomen, die, alleen staande, als een handteekening zijn:

---

1) Van Dirk Bouts zelf ken ik geen Nachteffect. Het stuk in München, de Gevangenneming van Christus (nr, 112) is niet van hem.

een lange slanke stam, een ronde kroon, kleine bladerkringen langs den stam, twee à drie, steeds geringer in omvang. Hoe zulke boomen in verbinding met de lucht en vrijstaand kunnen werken, voelt men in het middenstuk van het triptychon, de Martelie van den H. Hippolytus (Cathedraal Brugge afb. 16): ze staan boven op den berg, vrij onder den hemel, geheel modern gezien, worden klein tegen de kolossale welving over hen heen, die rond, rustig werkt.

Hun groeikracht wordt grootsch in den vleugel van het Jongste Oordeel (Mus. te Rijssel) 1). Ze wast in verbinding met de vliegende stormwolken tot een geweld, die den schok en de siddering van het oogenblik van opstanding op het hevigst doen doorvoelen; het is de natuur vue à travers d'un tempérament grandiose, evenals later bij Jacob van Ruisdael; en, evenals bij dezen, zijn de zich uit den grond borende en krachtig verheffende stammen als een element verwant aan de wolken, die het licht doen vallen, donker omhullend of lichtend aanstekend.

Het is het moment als zoodanig uitgedrukt, door wat het effect van één oogenblik is, door den w o l k e n- of zonneslag, het schieten van een zonnestraal tusschen donkerte van wolken en even een deel heftig verlichtend, een effect uit Holland geboren, in Holland's luchten en wolken geborgen, dat Rembrandt en Ruisdael en Jacob Maris en allen, die het land groot zagen, kenden. Het voelen der wolken zat Dirk Bouts in merg en been, en ondanks het toenemen van de manier in de personen en de conventie van het altaarstuk met zijn gesneden lijst,

1) Teruggevonden stuk van het triptychon in 1472 afgemaakt.

liet hij als in zijn laatste groote stuk: De Legende van Otho III (Museum Brussel) de grauwe witte wolken volkomen rond plastisch in de lucht drijven, al werden zij ook door het snijwerk en het ornament bedekt: ongestoord bestonden zij voor hem.

De kleur had langzamerhand in gloed verloren, evenals de personen steeds gemaniëreerder geworden waren. De invloed van de omgeving liet zich desondanks gelden; en toen Dirk Bouts stierf en met hem zijn persoonlijk groot talent voor het landschap, toen namen zijn nakomelingschap en zijn school, zonder de aangeboren gave, alleen den stijl in opbouw, het uiterlijke in het landschap over, maar het Hollandsche was verdwenen en de school werd Vlaamsch.

Als vormende kracht voor de Hollandsche landschapschool ging Dirk Bouts verloren, maar als uiting van die, waaruit hij kwam en als belofte voor wat uit haar zou komen, moet Dirk Bouts beschouwd worden; hij droeg in zijn atmospherisch gevoel, in de behandeling der lucht als zelfstandig deel, in het vastleggen van de morgen- en avondstemming, van het effect van den wolkenslag, in het weergeven der boomen, niet alleen alle elementen in zich van de XVIIe-eeuwsche Haarlemsche, maar ook van de latere en moderne landschapschool.

De Hollandsche provincieschool had zich verder ontwikkeld onder Geertje van St. Jans (die tegen het einde der XVe eeuw te Haarlem werkte en 28 jaar oud stierf). Van Mander noemt hem leerling van Albert van Ouwater, wat te betwijfelen valt. Bij Geertje zien we het proces van eene vroeg-rijpe ontwikkeling, die in onrust van zoeken, zijn tijd vooruit gaat en nieuwe vormen en for-

mules doet voorgevoelen. De beteekenis van Geertje van St. Jans voor het landschap ligt geheel in het vinden van de vierde zijde van de lichtschakeering: in de nachtverlichting, met het daarin door de menschen kunstmatig aangebrachte licht. Voor zoover wij kunnen nagaan was hij de eerste, die het heldonker en de tegenstelling van kunstmatige verlichting in de duisternis van den nacht vond en daardoor de grondlegger werd van eene geheele n a c h t s c h o o l, die zich ging ontwikkelen op het einde der XVe eeuw, in de XVIe eeuw in maniërisme verviel, om in de XVIIe eeuw weer te herleven.

In het kleine stukje uit de verzameling von Kaufmann (afb. 17) ziet men van uit den verlichten stal op een heuvel in pikzwarten nacht. In den stal zelf gaat het licht van het Jezuskind uit, van een niet zichtbare lichtbron, wat reeds groot kunnen verraadt; vandaar werpt het zich op de engeltjes, op het gelaat van Maria. Prachtig van tegenstelling in licht en donker is de groep van de engeltjes; van heerlijk diepe kleur is het roode kleed van Joseph dat in de schaduw gloeit, echt schilderachtig de kruik, zooals die in den zacht verlichten muur staat.

Van het licht binnen komt men in den donkeren nacht en ziet op den heuvel het vuurtje van de herders zwakjes opflikkeren; het licht is ook hier weer de uitstralende kracht van den engel en nu is vooral op te merken, hoe b.v. de geknielde herder, van voren bestraald, met donkere schaduw achter zich, omhuld is van duisternis en glans van zachte straling, als door het effect van maneschijn.

Zeer streng is het geheel gehouden, het licht geconcentreerd, de personen weinigen; eerst later zou de stemming verkoelen, de school kon de strengheid van het voorbeeld

niet volhouden. in de XVI[e] eeuw verdween de innerlijke kern. 1)

Terwijl Geertje in het Zoenoffer (nr. 382 Rijksmuseum Amsterdam) zich nog aan de oude school van Albert van Ouwater aansloot, hoewel zonder die lichtende atmospherische werking, hetgeen van Mander wellicht deed zeggen, dat Geertje hoewel in « ordonantien » dan toch niet in « reynheit en suyverheidt ofte scherpichheit van wercke » Albert de baas was — zoo werden juist de ordonnantiën het punt, waarin hij, onrustig zoekend, nieuwe vormen vond en de vaste schroeven van den XV[e]-eeuwschen kerkelijken opbouw losmaakte.

Nadat in 1467 Philips de Goede gestorven was, werd met hem een tijdperk van bewuste kracht afgesloten; met het bewind van Karel den Stoute kwam de geest van onrust, van koortsachtig zoeken en dadelijk bereikt willen zien over den lande; dezelfde, dien de jeugdige vorst in zich droeg en die door een maatschappij voer, welke haar innerlijk geloof ging verliezen en welker afhankelijkheid aan de kerk eene uiterlijke begon te worden.

Het was ook die geest, die Geertje in zijne vroeg-rijpe ontwikkeling vooruit deed zijn.

In Johannes den Evangelist 2) (Museum Berlijn, afb. 18) zien we een groote verandering in opbouw. De opeenvolging van de golvingen in het terrein is als de verbrokkeling van de plans, zonder dat wij de innerlijke nood-

1) Dr. L. Scheibler zegt in het Repertorium X pag. 200, sprekende van nachtverlichting »Ueberhaupt treten Nachtstücke mit so realistisch wiedergegebener Beleuchtung so wohl bei Niederländern und Niederdeutschen als bei Oberdeutschen erst seit 1500 auf«, doch kende hij wellicht het stukje van Geertje van St. Jans van lang vóór 1500 nog niet.

2) Zie Jahrbuch 1903, Heft I, p. 62.

zakelijkheid ervan kunnen voelen; integendeel, de figuur van Johannes zit niet *in* het landschap, zooals we bij de vroegere Hollandsche landschappen hebben gezien, maar *tegen* een drukke opeenvolging van landschapsbijzonderheden met veel détails: allerlei dieren, struiken, bloemen, water, boomen, zonder dat men toch den indruk van natuur krijgt. De boomen met de vlakke streepblaadjes missen het innerlijk organische; men voelt, dat de natuur om haars zelfs wille hem niet meer interesseert; hij ziet haar alleen in hare veelvuldigheid, en hoe hij haar kan gebruiken voor de verschillende episodes van een onderwerp, dat hij zal behandelen. Want het is een tijd, die haastig veel te vertellen heeft, die koortsachtig alles bijeen gaat zetten wat hij weet.

Wij zien dit in de twee vleugels in Weenen voor de Johannieterorde te Haarlem gemaakt, in de kruisafneming 1); nog meer in den tweeden vleugel (Julius Apostata laat het gebeente van Johannes verbranden), waar de constructie der zigzag in elkaar geschoven handelingen — minstens vijf verschillende momenten van een en dezelfde episode — samengaat met de afgehakte rotsen en de boogvormige holen en doorgangen.

Het is het *bewust* gearrangeerde landschap, dat veel kunnen, maar weinig voelen verraadt en niet meer toebehoort aan de innerlijke toewijding, maar in stemming, kleur en toon reeds het landschap van de XVIe eeuw is, evenals de figuren al Hieronymus Bosch en Pieter Brueghel doen voorgevoelen; met Geertje sterft het Hol-

---

1) Ik kan onmogelijk zien wat Crowe en Cavalcaselle II pag. 10 zeggen: »dans la composition et dans l'arrangement des groupes une étude de la manière de Roger van der Weyden«.

landsch landschap af en komt de onrust en gisting, die maatschappelijk in uitersten en overdaad verviel, godsdienstig in speculatief denken, artistiek in de vooropstelling van de handeling en het verwarren van de verschillende elementen: de gebondenheid was weg.

Op dat oogenblik verloor de Hollandsche school haar vastheid, zij brokkelde af, doordat zij hare krachten zag ontvallen en naar het Zuiden trekken, zonder de innerlijke sterkte, die Dirk Bouts nog behouden had.

Met Gerard David begint de aanpassing aan de Vlaamsche school en komt er eene versmelting van de twee verschillende elementen, die recht geeft, nu van Nederlandsche kunst te spreken.

Gerard David 1), — geboren te Oudewater ± 1460, gestorven te Brugge in 1523, waar hij in 1483 in het gild opgenomen werd — werkte, hoewel hij zeer jong naar het Zuiden trok, eerst in Haarlem, en sloot zich in het begin van zijne ontwikkeling nauw aan de Oud-Hollandsche school aan. De Aanbidding der Koningen (Brussel) is niet alleen in het type der personen geheel Haarlemsch, maar ook het voelen van het licht, zooals het zich openbaart in het opzettelijk opvangen van glans als op den arm van den man met de muts, in een kleinigheid als de schaduw van een overhangende korenaar — is van de oude lichtschool 2), evenals op den achtergrond de heuvels met de boomen, in de breedte uitgestrekt.

---

1) Zie James Weale, Catalogue du musée de l'Académie de Bruges.
Beffroi I 223, II 288, III 334; Gazette des Beaux-Arts XX 542, XXI 489.
Repertorium VIII 105, XI 79, XIV 65, XVI 104 en 106; Zeitschrift für B. K. Bd. III 426.

2) Woltmann en Woermann spreken van invloed van Jan van Eyck; we hebben gezien, hoe de Oud-Hollandsche school ten nauwste met Jan van Eyck samenhangt, die een collectiefnaam is geworden voor het begin der XVe eeuw.

Het karakteristieke, dat Gerard David eigen is, is de golvende, rondbreede uitdeining der heuvels, met het slechts hier en daar neerzetten van de boomen; hierin ligt iets geraffineerd wellustigs, de neiging tot de «courbe», die zich sterk ontwikkelde in de behandeling der handen en der vrouwenkopjes, en hem eindelijk volkomen tot decadent maakte.

De ruimte aan het landschap toegekend is eene zeer geringe; de eigenlijke neiging van Gerard David was niet landschappelijk, maar geheel tot de personen en de handeling gekeerd; wat hij in zijn werk als landschap gaf, was gevolg van zijn knapheid en de school waarin hij gevormd was; niet van zijn persoonlijk vinden..

In een reeks der Aanbidding van het Kind, als b.v. in die van Geheimr. v. Kaufmann (afb. 19), is de landschappelijke achtergrond een dorp aan een duinweg gelegen; waarvan de rijpste uitvoering is op het stuk in Boedapest. De witte helbeschenen muur met de tegenstelling van den toeschouwer in de schaduw, is een groot genot door het gevoel van licht en van diezelfde sterke werking als het muurtje in de Très Belles Heures of een latere in de XVIIe eeuw. De lucht is een zelfstandig element, de heuvels breiden zich golvend uit, afwisselend in schaduw, afhankelijk van de wolken, die werkelijk echt zijn — wat later niet meer het geval is —; het is het hoogtepunt van zijn Hollandsch kunnen.

Op dat punt staat ook het nachtstuk de Geboorte in Weenen (nr. 627a, afb. 20), in aansluiting aan Geertje van St. Jans en de Hollandsche nachtschool; maar verder, fijner ontwikkeld. Er zijn drie lichteffecten: ten eerste, dat van het kind uitgaande, het tweede van de kaars door Joseph gehouden, het derde van de lantaarns der binnenko-

mende mannen. Het opzoeken van de tusschenschaduwen, het vloeien van het licht langs een muur, over een kleed, zijn de fijnheden, die de geraffineerd-zoekende hand van Gerard David vond; het licht van de kaars en van de lantaarn, als tegenstelling in het donker van den nacht, werden van dat oogenblik af de bron der kunstmatige lichteffecten van de verdere nachtschool.

Het nachtstuk was ook het slotpunt van Gerards Hollandsch-zijn; na 1498 vangt de Vlaamsche periode, de invloed van Memling aan, in wiens richting eigenlijk zijn aanleg heelemaal streefde. De personen nemen al zijn aandacht in; steeds fijner, afgeronder worden zijne figuren (het stuk in Rouaan, het triptychon te Weenen etc.), tot verfijnd archaistisch als in de Madonna te Genua en de Verkondiging te Aken, tot hij eindelijk in de XVI[e] eeuw overgaat en Italianiseerend wordt. Hieraan is de wigvormige opbouw van den Doop van Christus in Brugge toe te schrijven, die zoozeer uit de geleidelijke ontwikkeling van Gerard David valt, dat de eerste indruk is, als zou hij het landschap zelf niet geschilderd hebben 1); deze eigenaardigheden, als de wigvormige omsluiting van het water door het land, met de opvallende behandeling der iris op den voorgrond, de dennenboom met de klimplanten er omheen, vinden we precies terug in den Doop van Christus, door Patinier te Weenen (no. 666), en blijkt dus, dat het Brugger stuk het richtsnoer is geworden voor de Vlaamsche landschapschool van Patinier uitgaande.

Nog later, en de Kruisiging in Berlijn staat onder den

---

1) James Weale zegt in den Cat. pag. 65: « Il nous semble assez probable que le paysage et les figures sont de deux mains différentes ».

invloed van Antonello da Messina. De personen missen alle innerlijk leven, evenals het landschap; de lucht is bewust met wolken tot achtergrond geschikt, in tegenstelling met het stuk in Boedapest; de grauwe wolken hebben dezelfde waarde als de grauwe engeltjes. Van den colorist is weinig overgebleven, de toon is groen-koud. Het is de verkilling in kleur en gevoel van de XVI[e] eeuw, die tot geheele toonloosheid zou vervallen.

Dat Gerard David na 1498 voor Holland en het Hollandsche landschap verloren ging, was niet te verwonderen; even gemakkelijk als hij de eigenschappen van de Hollandsche school had uitgewerkt, even gemakkelijk en buigzaam was hij in het aannemen van wat de Vlaamsche school bezig hield: het persoonlijke; dank zij den hem eens meegegeven aanleg, kon hij eene andere landschapsopvatting verwerken, die de opvatting werd voor de Vlaamsche school onder Patinier.

Het uitloopen van een bloei is meestal een archaïseeren, een teruggaan tot een ontwikkelingsstadium, waaraan alleen de naïveteit ontbreekt. De XV[e] eeuw deed eveneens. Na den bloei van het tijdperk van van Eyck haakte de kunst in den tijd van verwarring en niet weten waarheen, terug naar de bewuste kracht en gebondenheid. Gerard David in zijn weekelijkheid archaïseerde, zooals ik hierboven reeds zeide; met hem ontstond een geheele productie van schilderstukken, die in hun bewust teruggaan op de kunst van van Eyck, niettemin en natuurlijkerwijze al hunne eigen verfijndheid en uiterlijkheid verraadden. Er ontstonden de stukken als de Beweening in het museum te Berlijn, daar aan Jan van Eyck toegeschreven, als de Drie Maria's aan het Graf in de ver-

zameling F. Cook, Richmond, eveneens van Eyck (Hubert nu) genoemd, die zoo bedriegelijk in details zijn, vooral voor het landschap, dat, evenals in de antieke kunst, geen overgang gemakkelijker schijnt te zijn dan van archaïsche tot archaïstische kunst. En toch verraadt deze productie zich dadelijk, juist door het landschap, want ondanks nagedane fantasiesteden op achtergrond of boomen à la van Eyck, ontbreekt de ziel, het echte levende; uitvoering, verlichting, uitdrukking zijn totaal verschillend. Deze twee schilderijen zijn kenmerkende voorbeelden; om hun authenciteit is veel en wordt nog gestreden; meer voorbeelden zouden hieraan toe te voegen zijn en een geheele groep van dergelijke werken samengesteld kunnen worden. 1)

Gepaard met deze schilderijenproductie ging een miniatuurproductie, die aanmerkelijk was; met het verlies van het werkelijke geloof werd de uiterlijke geloofsuiting des te heviger: een algemeen cultuur-historisch feit. In de miniaturen vindt men de gegevens en elementen van de toenmalige schilderkunst terug, zoowel van Noord als Zuid; het zijn Nederlandsche miniaturen, waarin natuurlijk de provinciale Noord-Nederlandsche te onderscheiden zijn — deze aan het boersche onsamenhangende bloemornament, aan een zelfde boerschheid der trekken — maar waarvan de groote massa Zuid-Nederlandsch en Vlaamsch is, met vele Noord-Nederlandsche gegevens.

Deze waren voornamelijk de lichteffecten, bovenal

---

1) Eigenaardig is het dat, toen de uitwisseling met Italiaansche kunst uiterst levendig werd, zelfs Italianen die zelfde strooming meemaakten, maar natuurlijk weer eene andere opvatting gaven. Men zie: «Ein verschollener Jan van Eyck» door Frl. Schottmüller, Jahrbuch 1902, Heft I.

het nachteffect. De nachtschool, door Gerard David naar het zuiden overgebracht, bloeide en zocht de verfijnste spelingen van verlichting van een enkele kaars in de donkerte van den nacht, niet slechts in de besloten ruimte van een stal, maar ook in de open lucht, in den nacht buiten.

Als type van dezen bloei denken we ons Gerard Horenbout 1), van wien van Mander vertelt van eene «kruisafdoeninge, waer in 't verschieten waeren de dry Marien, die ten grave quamen met lanteerkens en lichten in dat doncker spelonckig graf, welcke lichten wederschyn gaven in hun tronien», en zijne beteekenis daardoor kenmerkt als liggende in het vervolgen van de nachtschool.

Met zijn naam zou misschien te verbinden zijn het vleugelaltaar 2) in Dresden (afb. 21). Het is een van de heerlijkste en laatste krachtige stukken van de Hollandsche XVe-eeuwsche school, een nachtstuk buiten in de natuur. De maan staat aan den hemel en zilvert even stad en boom in den kouden schemer. Tegen het natuurlicht vlammen de toortsen en werpen een spel van hel en donker om zich heen, vol verlichtend, even langsloopend, en de kleuren aangloeiend: het diepe, innige rood, het

---

1) Heel waarschijnlijk ook uit Haarlem stammend; de uitgang «bout» van den naam is Haarlemsch. Hij moet pl. m. 1480 geboren zijn, daar hij in 1523 een dochter van 18 jaren had. Op de plaats, waar van Mander over hem spreekt (fol. 128 r.) geloof ik, dat hij in de war geraakt is met wat hij gehoord heeft. Eerstens is niet Gerard Horenbout zèlf schilder van Hendrik VIII van Engeland geweest, maar zijne dochter Susanna (Cr. en Cav. CCCIII). Verder geloof ik, dat Gerard van der Meire, die raadselachtige persoon, eenvoudig eene nadere omschrijving van Gerard Horenbout is. Van der Meire = van der (Haarlemmer)Meere. Men zie verder Cr. en Cav. I 125, II 151 CCCII.

2) In den Cat. pag. 280, noot, schrijft Dr. Woermann: «Wir begnügen uns eine Schulverwantschaft mit Gerard David festzustellen; — so auch Friedländer». Het staat gecatalogiseerd als: Unbestimmter Holländischer Meister um 1500.

echte Hollandsche, tegen eene omhulde donkere schaduw, het helwit van de opengeslagen wiek, het parelen der tranen; men zie den man met de trompet, hoe hij verlicht is, en voor hem den man met de helm; geen wonder dat uit die school Rembrandt voortkwam; het is de werkelijke nachtwacht buiten optrekkende.

Dezelfde hand zie ik in de Gevangenneming van Christus in München (nr. 112). Hier ook het fakkellicht in plein-air, in een maanlandschap; het kerkje beschenen; achter den stadsmuur de roode daken der huizen. Hetzelfde waas, dezelfde stemming als in het vorige schilderij.

Het zijn nog twee zuiver XVe-eeuwsche uitingen der nachtschool, typeerend een meester, komende na Dirk Bouts en Gerard David, en net even voor de grens van Vlaamsche inwerking staande. Gerard Horenbout overschreed die; hij kreeg daardoor eene hybridische beteekenis, had iets van Gerard David, iets van Memling en toch weer niet geheel.

Hij is de Gerard van Gent, die volgens de overlevering meer dan 125 miniaturen gemaakt zou hebben van het Breviaro Grimani, het beroemde brevier van het einde der XVe eeuw, dat het hoofdmonument is geworden van alle brevieren uit dien tijd, de algemeene toetssteen. Zeker is het, dat we (ik spreek hier over de uitgave van Francesco Zanotto met reproducties) naast de Fransche-Vlaamsche miniaturen een groep kunnen samenstellen, die een Hollandsche-Vlaamsche hand vertoonen, en van eenzelfde lichtgevoel en atmospherische werking zijn, als we aan Gerard Horenbout toekenden. De Fransche elementen ziet men vooral in de voorstelling van de maanden, die de verdere ontwikkeling zijn van de Vlaamsche miniaturen van Paul

van Limburg. Een ding is merkwaardig, dat we in de illustratie van de maand Februari voor het eerst het winterlandschap als sneeuwlandschap voorgesteld vinden en met een waarheid van zien en begrijpen, die verrassend is: lange ijskegels hangen druipend van het dak af, alles wat vooruitspringt is onder een dikke laag sneeuw bedekt, geel waar ze gesmolten is; men voelt den rauwen wind, die blaast, de boomen buigt, de menschen voortjaagt.

Is deze miniatuur van Hollandsche of Vlaamsche hand; is het landschap Hollandsch of Vlaamsch? Aan den opbouw zou ik zeggen het laatste, aan de uitvoering het eerste; het is een stuk Nederlandsche kunst, merkwaardig in zijn eenling-zijn; als motief zou het winterlandschap een der eerste uitingen van de XVIIe-eeuwsche landschapsschool worden.

Wat opbouw betreft, zien we hoe de vlakke eenheid van het vroegere miniatuurlandschap in het drieplan van de kerkelijke officieele kunst was overgegaan, en begrijpen we welke ontwikkeling doorloopen moest worden: de kerk en haar invloed moesten heen.

Groote versmelting en onklaarheid der elementen op het eind der XVe eeuw maakt, dat wij het Noord-Nederlandsche landschap na Geertje van St. Jans in Zuid-Nederland moesten vervolgen, en daar hare licheffectten in de nachtschool verder hebben opgezocht. In deze laatste uiting van kracht kwam ook het slepende en onzekere van den overgangstijd.

Vatten wij nu in korte grepen te zamen, wat de XVe eeuw voor het Hollandsch landschap is geweest, dan zijn het de volgende:

1°. Dadelijk bij den aanvang vinden wij het vlak-

landschap in zijn karakter en zijne atmospherische werking; het Hollandsche landschap is er.

2°. De kerkelijke officieele kunst schrijft een opbouwformule voor; het Hollandsch landschap is nu te zoeken in de lichteffecten en de atmospherische werking.

3°. Deze lichteffecten worden tot in hunne fijnste schakeeringen gevonden: het morgen- en avondlicht, het zon- en maanlicht, het kunstmatige licht in de donkerte van den nacht.

4°. Het uitbloeien van de school op het einde der XVe eeuw is eene verslapping die archaïseert, en des te ontvankelijker is voor vreemde invloeden, welke zich nu langzamerhand van haar meester gaan maken: de XVe eeuw sluit aarzelend.

XVIE EEUW.

Terwijl de nachtschool en de miniaturisten geleidelijk voortgingen op den eenmaal aangegeven weg, trad langzaam en zeker een invloed naar voren, die van verre komend, op een bepaald oogenblik zich ineens van de schilderkunst meester maakte en haar dwong met hem mee te gaan: dit was de graveerkunst.

Zij had al lang bestaan, gedeeltelijk de houtsnede volgend, gedeeltelijk met haar parallel gaande, die in hare praktische waarde van leesteekens — de Broeders van het Gemeene Leven te Zwolle gebruikte de houtsneeplaatjes als propaganda voor de leer — zuiver handwerk gebleven was, een schabloon, dat altijd herhaald werd, waarvan uitteraard niets scheppends uitging, allerminst voor het landschap. 1) Maar de koperplaat, zooveel smijdiger en fijner, eischte gevoeliger hand en maakte haren afdruk niet alleen tot een stuk van praktische, maar ook van eigen kunstwaarde; de prent vertelde van den kunstenaar, en rondreizende door haar eigenaardige materieel-makkelijke verplaatsbaarheid, liet zij

7) Men zie J. Holtrop: Les monuments typographiques des Pays-Bas du 15e siècle (la Haye, M. Nijhoff 1868).

het karakter van den kunstenaar, zijn en haar artistieke beteekenis gelden, waar ze kwam; de machtige invloed van het kleine deed zich eens te meer gelden.

Duitschland, het land waar Guttenberg de boekdrukkunst zou uitvinden, bracht de graveerkunst het eerst. 1) De techniek was Duitsch en de prent als zoodanig van stonde aan beheerscht door Duitsche hand, Duitsche kunst en opvatting.

Hoe was deze; en hoe deed zij haren invloed gelden in die mate, dat we in het begin der XVI[e] eeuw onmiddellijk met de graveerkunst in aanraking komen en wij de schilders haar zien beoefenen?

De stempel, het ingegrift karakter van de Duitsche prent is a priori en vóór alles lineair. Het lineaire is niet alleen het technisch noodzakelijke, maar ook dat, wat de artistieke belangstelling geheel beheerscht. De ontwikkeling van de Duitsche prent is de ontwikkeling van de taal der lijn. De taak is haar het grootst mogelijke uitdrukkingsvermogen te geven.

Daardoor kon de Duitsche prent a priori voor het landschap, als een levend, op zich zelf bestaand iets geen beteekenis hebben. Een landschap, hoe lineair het ook moge zijn, heeft zijn atmospheer, die zich door licht en donker, door verschillende toonwaarden voelbaar maakt. En deze kàn de Duitsche prent niet uitdrukken; alle lijnen zijn in één vlak getrokken, er is geen opeenvolging van tonen, zooals in het schilderij die van kleuren.

Nemen wij als voorbeeld den Meester E. S. (van 1466),

---

1) Zie F. Lippmann »Der Kupferstich« (Handbücher der königl. Museen zu Berlin. W. Spemann 1896 Berlin) en de daar aangegeven litteratuur.

met een stuk van de groote « Patene »; alles zit in een en hetzelfde vlak; de bergen zijn louter ruimtevulling, evenals op het middenplan de afgehouwen rotsen, op den voorgrond de planten; deze zijn het gothische versierblad der ranken, regelmatig in de rondte uitgezet — een eigenaardige ornamentplant, die den schijn van een natuurplant krijgt en die met de gespleten, afgehakte, onwezenlijke rots, een der typeerende kenmerken van de Duitsche prent is, welke door de Hollanders werden overgenomen.

Onder de eersten dezer meesters is merkwaardig de Meester W. P., 1) omdat men hem met zekerheid dateeren kan: hij was teekenaar van Karel den Stoute. Van schijnbare belangrijkheid lijken zijne voorstellingen van schepen, o. a. de « Kraek » (P. II 179), omdat de zee is weergegeven; maar deze is louter voorwendsel voor de tot in de kleinste kleinigheden uitgevoerde schepen, en verraadt zich dadelijk in de schelpachtige krulletjes en hoekige lijnen.

En toch — terwijl in Duitschland Martin Schongauer aan de lijn haar eigenlijk leven en sierspraak gaf, werd den Hollanders de ingeboren schilderachtige aanleg te sterk: zij brachten licht en schaduw, atmospheer in de prent, zochten de verschillende toonwaarden op; daardoor verkregen zij een diepte, die de groote tegenstelling werd met het éénvlak van de Duitschers.

De Meester F. v. B. staat als Hollander tegenover Martin Schongauer; het onderscheid in opvatting treedt

---

1) Zie Max Lehrs: Der Meister W. P. Dresden 1896, die zegt van een Calvariënberg (P. II 280, 32): Diese figurenreiche Darstellung steht sichtbar unter dem Eindruck des etwa gleich grossen Calvarienberges vom Meister E. S. (P. II 53, 132), ohne dass eine Abhängigkeit im Einzelnen erkennbar wäre.

het duidelijkst naar voren in de behandeling van een en hetzelfde onderwerp: nemen wij den Christus aan het kruis.

Bij F. v. B. (P. 40) voelen we dadelijk eene groote klaarheid, we zien onmiddellijk hoe de personen in het landschap staan; zij hebben eene diepte achter zich, waarin het oog rustig ingeleid wordt.

Bij Martin Schongauer (B. 25) ontbreekt deze eerste indruk: het blad is als een tapijt, de geheele oppervlakte is gevuld en eerst langzamerhand kan het oog de verschillende lijnen volgen. Het is deze eerste indruk, die het eigenlijke van het verschil in opvatting omvat.

Bij F. v. B. is het ingaan in de diepte verkregen door de verdeeling van licht en schaduw, door de opeenvolging vau toonwaarden. Hij voelt hoe het eerste plan in het tweede moet overgaan, hoe de schaduw op den voorgrond daar weer opgenomen moet worden en nog eens op den achtergrond moet naklinken: hoe de steenen van het kruis zich afteekenen, opdat er lucht tusschen is en hoe door licht en schaduw de stof wordt uitgedrukt. Zijn gevoel voor toonwaarde is echt landschappelijk; het vullen van de vlakte door de lijn-alleen kent hij niet, daardoor blijft zijn lijn op zichzelf ook eenvoudig zuiver.

Bij Martin Schongauer is door het effen vlak de belangstelling in de lijn uitgesproken, in haar sierlijke vulling; het uitfladderen van de draperiën is een genieten in veelvuldige gebroken spitse lijnen, dat weerklank vindt in het vullen der ruimte door den ontbladerden boom, ontbladerd omdat de takken even zoo vele lijnen waren.

Martin Schongauer kende alleen het lineaire; daarom

was het verderfelijk voor onze landschapskunst, dat zijn invloed belangrijk en doordringend werd, dat de lijn het gevoel voor de toonwaarde verdrong.

De Meester van Zwolle (de meester met de weefspoel) maakt dezen overgang; terwijl hij in zijne prenten van architectuurstudies en in het blad van den H. George een machtig gevoel voor de tegenstelling van hel en donker toont en zeer coloristisch werkt, zoo komt in de Gevangenneming van Christus (B. VI 3), evenals in het blad van het Avondmaal, een belangstelling voor de lijn, die het heldonker ter zijde dringt; de Duitsche taal der plooien komt voor den dag, het lineaire laat zich gelden.

Dit alles was nog binnen de grens der XVe eeuw, maar hier op zijn plaats, omdat juist dat, wat voor de prent van dien tijd het karakteriseerende was, dit werd voor het schilderij van het begin der XVIe eeuw: de gekrulde lijn, hol en leeg — en de daarmee gepaard gaande afkoeling in atmospheer.

Wat het gebrek aan toonwaarde was in de prent, werd het verlies aan kleurengloed in het schilderij. De oude, warme kleuren raken langzamerhand hare innigheid en het uitstralende leven kwijt, ze verbleeken tot bloedelooze schijntinten, die geen onderlingen samenhang meer hebben, niet meer verbonden worden door den band van innerlijke noodzaak; rammelend staan ze naast elkaar, overschreeuwd door een klam-groenachtigen toon.

Het opmerkelijke is, dat alle werken uit het begin der XVIe eeuw, zoowel van Vlamingen, als van Hollanders, als van Duitschers (Hans Baldung Grien, Schaffner,

Hans von Kulmbach) denzelfden kleurenindruk vertoonen, zóó zelfs, dat men de reeks cinematographisch tot één eindtype zou kunnen construeeren, precies te qualifiseeren in toon en waarden: totaal-indruk een hard groen, zonder uitstraling, verder een mat paars-rood, een flauw citroen-geel, een wit-blauw en een blauw-groen, bruut en gemeen, gelig grijs de lucht of groen-blauw met witte schuimwolkjes. Het was een conventie, zooals duidelijk voelbaar is; maar hoe was deze ontstaan en van waar kwam ze?

Onmogelijk kon het, dat de Hollanders en Vlamingen met hun sterk coloriet dit ineens verloren hadden in die mate, dat ze niet alleen hun kleuren niet meer bezaten, maar eenvoudig alle gevoel voor kleuren h a r m o n i e misten: de tijdelijk overheerschende macht moest eene zijn, die van zich zelf kleurloos was; het was dezelfde die de prent had gegeven, het was de D u i t s c h e. Duitschland beheerschte ons volkomen, staatkundig door keizer Maximiliaan, voogd der Nederlanden, een persoonlijkheid van ingrijpende kracht; artistiek in die mate, dat in Antwerpen, het middelpunt van productieve vlotheid en samenvloeiing van alle elementen, werken ontstonden van zóó'n zelfden stijl en zelfde kunst, dat ze zoowel aan Hollanders, als Vlamingen, als aan Duitschers konden toegeschreven worden. Vele onbekende Nederlanders staan onder den naam van Dürer (o. a. het altaar te Besançon) of werden aan andere Duitschers toegeschreven (als het stuk uit Schleissheim van een Meester van ± 1531, aan Altdorfer); in het Museum te Berlijn is een portret van Jacob van Utrecht, den Hollander, dat van Amberger zou kunnen zijn; een ander van Herri met de Bles, den Vlaming,

dat in de manier van Dürer gemaakt is; en zoo zou een heele lijst van dergelijke verwante stukken kunnen samengesteld worden.

De Duitschers gaven den schilders evenals den graveerders de « manier », de mode; zij brachten het nieuwe, want ze stonden in onmiddellijke verbinding met Italië, met de Venetianen — 't zij dat een Jacopo dai Barbari bij hen kwam, hetzij dat zij er zelf heengingen en daarna in Antwerpen kwamen, zooals Dürer; maar het was en bleef een surrogaat, want de Duitschers bleven Duitsch en hoe ze ook trachtten iets van het Venetiaansch coloriet machtig te worden, zij konden niet, ze hadden er geen gevoeligheid voor.

Dat was het gevaarlijke van hun invloed: de Hollanders namen dezelfde stompheid van kleurengevoel over en doodden daardoor tijdelijk hun landschappelijken aanleg. Ze zagen niet meer de innerlijke harmonie, die de atmospheer maakt, en de kleuren ineen doet gaan; ze zagen nu de kleuren als lijnen in hardheid getrokken, schril tegen elkaar gezet; ze kenden ook niet meer de lucht, waaronder, waarin alles staat; alleen het vlak, waarop geteekend wordt. Het Hollandsch landschap moest daardoor tijdelijk uit de kunst verdwijnen: zonder atmospheer en kleur kon het niet bestaan.

In deze Sturm- und Drangperiode van willen medegaan met wat feitelijk geheel tegenstrijdig was aan den ingeboren aanleg, en waarvan het beproeven ook alleen mogelijk kon zijn in den tijd van crisis na bloei van kunst en vastheid van beginsel, volgen de verschillende stroomingen elkaar zoo snel op, dat ze feitelijk parallel loopen.

Het zijn ten eerste de oude motieven van de nachtschool; ze houden niet ineens op, maar verliezen langzamerhand hunnen inhoud; in een reeks der Geboorte van Christus kan men den geleidelijken overgang van de XVe in de XVIe eeuw volgen. Onmiddellijk aan Gerard David sluit zich, in strengheid en intensiteit, de Geboorte te München aan; no. 161, zeker van vroeger dan 1530, zooals het gedateerd staat. Het concentreeren van het licht in tegenstelling met de kaars is van den goeden ouden stempel; zelfs het groot aantal engeltjes, aanzwevend met golvend gewaad zijn zoo bijeengehouden, dat alles geconcentreerd blijft op het Christuskind, den werkelijken inhoud.

Een stap verder staat het triptychon te Weenen (nr. 647), waar vooral in het linker zijpaneel het wintereffect opvalt; ijskegels hangen af van de nis, waarin Jozef met het lichtje staat, fantastisch verlicht; van den toren, met sneeuw bedekt, vliegen de vogels in de stormachtige donkere lucht; het is hetzelfde levende en ware natuurlijke als in den winter van het Breviario Grimani.

Nog verder staat het stuk bij Geheimrath von Kaufmann (afb. 23) het lichteffect is hier weg; de volheid van vormen is opdringerig hol; we zijn in het tijdperk gekomen van de Duitsche krul, waarvan ik hierboven sprak; een B. de Bruyn (eveneens daar) bewijst uit dezelfden tijd het gelijke verschijnsel.

De tweede strooming is van de meesters volgend op Geertje van St. Jans, die zulk een hardheid en gebrek aan atmospheer toonen, dat het laatste leven uit de opeenstapeling van het landschapsmateriaal weggenomen

wordt; het landschap bestaat niet meer, alleen eene onverkwikkelijke vulling met motieven en harde kleuren.

Bij Cornelis Engelbrechtsen 1) (1468—1533) leeren we in zijn twee werken te Leiden (nr. 1030 en 1031) het landschap-schabloon ten volle kennen: afgehouwen rotsen met holen, doorgangen, dalen en verhoogingen; een streep water, schematische boomen, alles naast elkaar zonder lucht of licht.

Veel belangrijker en oorspronkelijker is Jacob van Oostsanen 2) (Jacobus Amstelodamensis, 1480—1533), die naast den Duitschen lijneninvloed toch eigen karakter behield.

Als landschapschilder kenschetst Dr. Scheibler hem aldus (pag. 17): «Die landschaftliche Umgebung ist wie bei einem Holländer zu erwarten, mit Vorliebe behandelt; die vorderen Bäume von tiefem, saftigem Grün, eingehender Detaillierung des Gezweiges und naturalistischer Charakteristik der verschiedenen Baumarten. Die Vorliebe für stark verkürzte, schief gestellte, spitze Zweige erinnern an Bles' Frühzeit. Der Mittelgrund ist dunkel grünlich, blau und schon effektvoll breit behandelt, die ferneren Gründe (wenn vorhanden) allmählich hellblau werdend und duftig».

Allereerst is op te merken, dat de voorliefde van de Hollanders voor het landschap op dat tijdstip al heel weinig levendig was en zeker allerminst bij Jacob van

---

1) Zie Dr. F. Dülberg: Die Leidener Malerschule, Berlin 1899. De afbeelding van de altaarwerken in de uitgave: Stedelijk Museum te Leiden, door Mr. J. C. Overvoorde en Dr. W. Martin, Leiden, Blankenberg en Co. 1902.

2) Zie Dr. L. Scheibler, Jahrbuch der königl. Preuss. Kunstsammlungen III p. 13—29; J. F. M. Sterck, Oud-Holland XIII; voor de houtsneden Bartsch VII, 444—446, Passavant III, 24-30.

Oostsanen, van wien van Mander (fol. 130 b.), sprekende over een «afdoeninge» in Alkmaar, zegt, dat het landschap «seer schoon en wel ghedaen» is door Jan van Scorel, zijnen leerling.

Mij treft slechts, dat, terwijl hij in een van zijn vroegste werken «Christus als Tuinier» (Kassel) zich nog het meeste aan de oude school aansluit, hij langzamerhand verduitscht en in het altaarstuk te Berlijn (nr. 6076) wat landschap betreft, gevoelloos bijeenzet allerlei deelen die niets met elkaar te maken hebben, waar b.v. boomen en huisjes dezelfde groenachtige tint hebben; — totdat in het landschap van de Salomé in den Haag (nr. 1) het onwerkelijke en ongevoelde meer dan duidelijk naar voren springt, juist in tegenstelling met de rijpheid van zijn kunnen; het water is als een streep op een vlak geteekend, ligt niet in een bedding vast; een zelfde vluchtigheid kenmerkt de huisjes; de boomenmassa's zijn louter vulling, evenals de wolkjes in de lucht, die denzelfden dienst doen als het lint met den datum 1524.

Het atmospherisch heldonker kende hij niet, wat wel het duidelijkst blijkt in zijn nachtstuk, de Geboorte van Christus (Napels); daarom kon hij nooit van vruchtdragende beteekenis voor het landschap zijn. Hem ontbrak de kleurenharmonie; hij was rauw, ruw van toon, maar daardoor kon hij aan den anderen kant nooit versteenen tot eene onbeweeglijke gladheid.

Er was eene frissche boerschheid in hem, die vooral duidelijk zichtbaar is in zijne houtsneden. Deze toonen, nog meer dan de schilderijen, in welke richting hij gevormd was; ze staan, wat opzet en uitvoering betreft, geheel onder invloed van Dürer. Alleen de randversieringen, als de arabesken in de groote lijdenstafreelen,

zijn aan andere, aan Italiaansche kunst ontleend; ze zijn zoo zeker en sterk getrokken, dat ze direkt naar Italiaansche prenten gemaakt moeten zijn, b.v. naar die van een Nicoletto da Modena.

Jacob combineerde de twee voorbeelden, deed er tevens van zich zelf een durf, een brio in, die zijne houtsneden tot iets aparts en beroemds maakten. In de « H. Hubertus » (B. 109) trekt hij in tegenstelling met de Duitsche prent, de pluimen der helm in een paar breede forsche streken, geeft er daardoor een verbazenden Schwung aan, maar toont ook duidelijk zijn gebrek aan landschappelijke belangstelling in de zeer vluchtige, en decoratief noodige struiken en grassprieten. Het persoonlijke en de lijn interesseerde hem; voor het portret maakte hij school: Dirk Jacobsz. Jan van Scorel enz.; maar de harmonie, die zijn coloriet tot eenheid had kunnen brengen, ontbrak hem geheel.

De derde paralelle strooming was degene, die voor het landschap eene vruchtdragende werd, omdat ze ondanks het teeken van den tijd: de Duitsche lijnenkunst en de Italiaansche vormentaal, liefde had voor wat landschap was, en het erfdeel van de oude school, die uitgestorven scheen, weer aanvaardde.

Lucas van Leyden (1494—1533) vond het eenige ware bindmiddel tusschen de kleuren weer: de atmospheer, de zon. Al zijne kleuren, hoe scherp ook tegen elkaar gesteld, hebben eene vaporeusheid, die ze in elkaar doet vloeien, haar het smeltend blonde van zonnelicht geeft: zonnig is de kleur van zijn naakt — als in Het Laatste Oordeel, in het Museum te Leiden — zonnig zijn zijne gewaden, als in de Madonna te Berlijn (nr.

584 b.); 't is of alles doorgloeid wordt, onzichtbaar.

In volle licht straalt het stuk te St. Petersburg: «Jericho de blinden genezend»; daar zoekt hij den gloed van het zonnelicht tot in alle consequenties, in persoon voor persoon, in groep voor groep; opvallend zijn de twee mannen rechts: de een met den hoogen hoed met veeren en de andere met de muts, door hun rembrandtiek wezen.

Dat licht is als het terugbrengen van het licht en het leven in de kunst: het is de levenswarmte, die instroomt; de kracht der natuur, die alles organisch uit den bodem doet groeien.

De boom met den breeden, ingevreten ruigen stam, vastgehecht in den grond, met forsche takken en even forsche bladen, als massa geteekend, is de reactie tegen den dorren, onorganischen Duitschen boom, en als de stempel van Lucas van Leyden.

Het is merkwaardig om te zien, hoe hij op zijne eerste prenten, van 1508, 1509 (B. VII, 42, 57, 65) naast den dorren boom van zijn Duitsch voorbeeld, zijn eigen boom plant; langzamerhand den anderen er uitgooit en den zijnen laat aangroeien tot een waar stuk bosch, als in Adam en Eva (B. VII 10). Zij zitten onder een prachtigen boomengroep, met licht er tusschen, terwijl aan het einde der vlakte, in het middenplan, zich een andere groep verheft, waarin men duidelijk den populier met zijn geknakt, zwaaiende top herkent, zoo goed in afstand en afmeting, dat men hem niet anders dan zóó voelen kan; het is de begrepen luchtruimte, niet de schijnruimte, verkregen door goedkoope middelen, als berglijnen op den achtergrond, en zich dadelijk verradend door het foutieve der proporties.

Zijn stuk bosch in zijn forschheid trof zóó, dat later Marco Antonio niet beter wist te doen, dan een dergelijk in het blad « De Badende Mannen » over te nemen. Hier voelde de Italiaan de superioriteit van den Hollander, die op zijn beurt in zijne figuren zich meer en meer naar den Italiaan ging richten, wat echter tot de eigenlijke waarde van zijn landschap niets afdeed.

Evenals aan het einde van de XVe eeuw de Meester F. v. B. tegenover Martin Schongauer stond, zoo vertoonde zich hetzelfde onderscheid in aanleg tusschen de beide groote meesters van het begin der XVIe eeuw, tusschen Lucas van Leyden en Albrecht Dürer. Ook bij hen komt het verschil van opvatting het duidelijkst uit in de behandeling van een en hetzelfde onderwerp. Ik neem daartoe het blad van den H. Hieronymus.

Bij Dürer (B. VII, 61) het uitspelen van de lijn in al hare veelvuldigheid; zij spreekt, schrijft over de witgehouden vlakte. Het was Dürer niet te doen, of Hieronymus in het landschap leven, ademen kon; hem interesseerde alleen de lijnen van het lichaam tegen die der rotsen: de vormen van de boomen spreken als omtrekken: de schors is of wit gelaten of door lijnen, niet als vlak gevormd. De verschillende toonwaarden, de kleuren van de prent ontbreken.

Bij Lucas van Leyden (B. 113) groote harmonie van toon, een opeenvolging van licht en donker, langzaam naar den achtergrond uitloopend. Ze gaat als een zachte golf tot in de diepte, de boomen zijn in denzelfden toon meegetrokken, het is de atmospherische perspectief.

De atmospherische perspectief is de groote tegenstelling tusschen hem en Dürer: waar hij dezen, zooals in de « Ecce Homo » volgt, geeft hij hem niets toe in construc-

tieve klaarheid en gevoelloosheid van atmospheer, maar zoodra hij zichzelf iets meer laat gaan, komt er een gevoel van ruimte in, dat van hooger orde is; als in de «Verloren Zoon» (B. 78), waar zelfs Bartsch de volgende opmerking toevoegt: «On doit y admirer l'intelligence et l'art, qui ont guidé la main de Lucas dans l'exécution des lointains: les fabriques, le paysage et les petites figures qui s'y trouvent, tout y est touché avec esprit et comme il fallait pour faire dégrader les objets.

Deze deed hem de lucht ook in een ander opzicht begrijpen, in de wolken; plastisch, ronddrijvend zijn ze (b.v. B. I), geen uitgespaard wit, begrensd door zwarte lijnen, maar een vlek van licht en donker; in de schaduwdeelen de strepen veelvuldiger getrokken, in de lichtdeelen heel fijn, met groote gevoeligheid.

Licht, lucht, boomen — drie meestergrepen, die toch voor het landschap als zelfstandig iets niet scheppend konden zijn, zoolang niet de belangstelling voor het landschap als zoodanig er was; deze kon niet anders komen dan van een kant, die in het gewone alledaagsche leven en daardoor in de natuur belangstelde. De eenige, albeslissende voorwaarde op dat moment voor het Hollandsch landschap was het teruggaan tot het profane, tot den «courant familier». Lucas van Leyden heeft met geniale onbewustheid dit moment vervuld; hij heeft onze kunst tot het gewone leven teruggebracht en daardoor ons landschap gered.

Naast zijn prenten, als Het Melkmeisje van 1510 (B. 158), de Tandarts van 1523 (B. 155), ontstond de versmelting van tafereelen uit het gewone, dagelijksche leven met namen, die heel iets anders deden verwachten; zijn

« Danse de la Madeleine » (B. 122 afb. 24) is dat beslissende keerpunt, en van het allergrootste belang voor ons Hollandsch landschap.

Als onderwerp eigenlijk niets anders dan een gezelschap dames en heeren, die zich buiten, in de vrije natuur vermaken, is de titel eene losse etiquette, en hiermede de weg aangegeven van de eigenlijke tendens van de Hollandsche kunst. Dit keerpunt maakte zulken indruk, dat we den schok navoelen in eene reeks van copieën in olieverf (o. a. in Brussel, Antwerpen, Boudapest enz.).

Als landschap en opbouw is de prent van niet minder ingrijpende beteekenis; we zien voor het eerst het volledige tweeplan, het verdwijnen van het derde plan, het uitwerken van het tweede, de eerste stap tot het horizontale éénplannige Hollandsche landschap.

De voorgrond is het gezelschap; het tweede plan, de achtergrond, een hertenjacht, gaande van links naar rechts over het veld, zich verliezend in het bosch — een motief, dat later door Potter en Adriaan van de Velde weer opgenomen zal worden — beide plans nog gescheiden door een lijn van hoog en laag. Eerst moet deze vereffend worden en midden- en voorplan op ééne horizontale lijn liggen, vóórdat de laatste evolutie zal kunnen plaats hebben tot het horizontale éénplan.

In het verbreken van den conventioneelen, door de kerk overgeleverden opbouw, is Lucas van Leyden het beginpunt geworden van de nieuwe aera van onze kunst; ook ligt het zwaartepunt van dien tijd in hem, dat op hetzelfde oogenblik Dürer voor Duitschland in zich droeg; het is merkwaardig te zien, hoe juist ieder voor zich zoo groot is geweest tegenover eigen land en volk: het speculatief-denkende van het Duitsche karakter vond in

Dürer een prachtige uiting — voor ons Hollanders niet begrijpelijk, en daardoor niet sympathiek; terwijl Lucas van Leyden in zijn landschappelijk voelen, in zijn eenvoudig verwerken der omgeving, voor de Duitschers op een niet hoog genoeg standpunt staat; Dürer, climax en slot; Lucas van Leyden, begin van nieuwen vruchtbaren tijd.

Juist voor het landschap, zoowel in totaal-opvatting als in onderdeelen, alle het gevolg van dat ééne groote, zijn waarachtig keeren tot de natuur, en aangrijpend is het verhaal van van Mander (fol. 137 r.): «Twee daghen eer hij starf, was hij lustigh om noch eens de Hemelsche locht, oft den Hemel, des Heerenwerck te sien, waerom zijn dienst-maegt hem buyten heeft ghebracht voor de leste reys, en is den tweeden dagh daer nae overleden, Anno 1533. oudt wesende maer 39 Jaer.»

De twee richtingen, die Lucas van Leyden in zich verwerkt had: de Duitsche voor het vormelijke en persoonlijke, later geheel italianiseerend, en de zuiver Hollandsche voor het landschap en de gewone omgeving; begonnen vanaf dit oogenblik zich zelfstandig te ontwikkelen.

Daar alleen de laatste de belangrijke is voor ons onderwerp, heeft een Jan van Scorel geen beteekenis meer voor het Hollandsch landschap; alleen in zooverre dat hij het type is van de Duitsche richting, die zuiver italianiseerend werd, de kunst direkt uit Italie naar Holland overbracht: deze zou door Maarten van Heemskerk, Cornelis Cornelissen, Abraham Bloemaert verder ontwikkeld worden. Voor ons landschap waren allen natuurlijk van negatieve beteekenis; alleen wanneer zij een oogen-

blik gewoon en zichzelf wilden zijn, maakten zij landschappen uit eigen omgeving. In de houtsneden met «clair-obscur» techniek van Hendrik Goltzius zijn Hollandsche stukjes natuur (o. a. B. 244); terwijl vooral Abraham Bloemaert, zooals ook trouwens van Mander ons al heeft gezegd, uit eigen omgeving teekende. In het Rijksmuseum te Amsterdam is een waterverf-teekening van 1600, een boerenhuisje met schuur, waarin sterk het zonlicht met de scherpe schaduwen is gevoeld en hem doet kennen als iemand, die krachtig atmospherisch gevoel bezat. Doch voor verdere ontwikkelingsgeschiedenis waren deze allen doode punten.

Met Lucas van Leyden sluit zich inderdaad de onverkwikkelijke overgangsperiode af, zoo onsympathiek en onharmonisch werkend, als slechts een tijdelijke en uitgeleefde mode kan doen, op hen die nakomen. De groote nationale fout: het altijd beter en mooier vinden, van wat uit het buitenland komt, had zich brandmerkend gewroken. En toch was de halve eeuw van verwarring tusschen den eersten bloei en het opkomen van den tweeden een noodzakelijk iets geweest.

Vrijheid van zijn, leven het leven zooals het was, het gewone natuurlijke, was de warmbloedige reactie tegen het ascetische katholicisme, het moment van de hervorming in de kunst. De katholieke kerk verdwijnt uit de aanschouwing; het religieuse zich geven, dat in de XVe eeuw waarachtig en waar in de kerk en haar dienst had gelegen, werd door den overgang van de XVIe eeuw verplaatst in het eerlijke, zuivere in zich opnemen en weergeven van de natuur.

In Holland had nooit het concentreerende, sterke van

de architectuur bestaan, kòn er niet bestaan, het land gedoogde het niet; al wat voor en op zich zelf beschouwd wil worden, valt uiteen, wordt vernietigd in de wijdte van hemel en vlakte. Het land beheerscht zoo volkomen den mensch en zijn wezen, dat alles en zoo ook het religieus-betere van hem als van zelf op het land gericht is; het voelen en vastleggen van de grootsch sombere luchten, van de wijdte, waarin alles klein wordt, is de eigenste uiting van het Hollandsch godsdienstig karakter.

De verbinding tot dezen nieuwen tijd maakt Pieter Aertsen (Lange Pier, 1508—1575), deels nog in dienst der kerk, getuige het eene prachtige brokstuk voor de Nieuwe Kerk te Amsterdam in het Rijksmuseum, maar daarnaast en bovenal de vertegenwoordiger van de Hollandsche naturalistische richting. Hij sluit zich onmiddellijk aan Lucas van Leyden aan, met dit verschil echter, dat waar Lucas, als in zijn Magdalena-dans, een gezelschap van dames en heeren voorstelt, Pieter Aertsen een geheel andere categorie tot onderwerp neemt: het volk, de eenvoudigen. Hierdoor wordt hij de beginner van het oneindig vruchtbare demokratische genrestuk, dat door de heele XVIIe eeuw, door onze moderne kunst, tot op dezen huidigen dag gebloeid heeft en nog bloeit, en waarmede ten nauwste samenhangen: 1^{0}. het landschap, de natuur waarin het volk leeft, 2^{0}. de omgeving binnenshuis, het interieur.

Pieter Aertsen trok niet alleen de slotsom van de antecedenten der profane onderwerpen, hij was ook het eindpunt van het XVIe-eeuwsch zoeken naar het vlakke horizontale landschap. In het Boerenfeest te Weenen (afb. 25), met de zittende menschen in den tuin, achter en om het huisje, is het landschap als eenheid gedacht,

want al die menschen hooren bijelkaar om dat ééne huisje heen; toch waagde hij nog niet de scheidingslijn te vereffenen. Het stuk is juist op de «Akmè».

In het landschap van het schilderij te Karlsruhe (afb. 26) is de volstrekte horizontale eenheid gevonden. Het is een veld, met kar en paard; een boer en boerin werken op het land, links in de verte ligt de kerktoren van het dorp. Alles volkomen zuiver in verloop: de personen in proportie tegen de kar en het paard, en deze tot het land en het verschiet en de lucht. Het nieuwe en heerlijk genuine is, hoe menschen en dieren verdwijnen tegen het land en de lucht, hoe ze staan o n d e r den hemel. Het is de kostbaarste vondst, die, na het uitwerpen van het drieplan, voor het landschap gemaakt kón worden.

Pieter Aertsen heeft zich met dit kleine stukje in eens van de XVIe tot de XVIIe eeuw geemancipeerd, tot de heele volgende kunst; het is totaal modern gevoeld: de twee menschen werkende op het land en het paard stil wachtende, alle bij elkaar hoorend en samenlevend — een Millet gelijk.

Even modern door den innerlijken band tusschen den mensch en de natuur, is Pieter Aertsen in de schildering van het volk in zijn interieur.

Een schilderij in Kopenhagen stelt het boerenbinnenhuis voor: een open schouw met vuur, waarboven een ketel hangt; daarbij een vrouw staande, eene andere voorover gebogen, zittende op matten stoel met houten leuning — een interieur, dat in zijn stemming en atmospheer het povere Hollandsche binnenhuis met zijn oneindig droeve poësie geeft, van Rembrandt tot op Israëls gaande.

Na de ingrijpende inwerking van Lucas van Leyden en zonder deze niet mogelijk, werd Pieter Aertsen in

zijn opvatting en zien van de natuur van eene evolutioneerende beteekenis, die ver over het tijdelijke van zijn tijd reikt en hem tot een van onze beduidendste meesters maakt.

Lange Pier, bekend en beroemd bij allen (zie Guicciardini), woonde van 1535 tot 1566 in Antwerpen, na dien tijd weer in Amsterdam; hierdoor vormde hij twee scholen, een Zuidelijke en een Noordelijke. Het merkwaardige is, dat de Noordelijke tak in zijn landschap eerst grijpbaar wordt in het begin van de XVIIe eeuw, en we gedurende de 25 jaren na den dood van Pieter Aertsen (1575) eene ontwikkeling moeten veronderstellen, die we feitelijk niet kunnen nagaan. In eens staan wij voor een Arent Arentz., een Hendrik Avercamp; wel vinden wij bij Abraham Bloemaert Hollandsche landschappen in zijne teekeningen, evenals bij Goltzius in zijne houtsneden; en bewijzen de plaatsnijders als een Jan Matham en een Jan Saenredam, dat de ontwikkeling innerlijk voortging, maar de werkelijke landschapschool in de schilderkunst komt eerst met de XVIIe eeuw.

De zuidelijke tak daarentegen was dadelijk voortgezet door Pieter Brueghel den Oude, die naast zijn «practiseeren» naar de drôleries van Hieronymus Bosch, in de school van Pieter Aertsen gevormd, zich zelfstandig verder ontwikkelde en de grondlegger werd van het Brabantsch-Vlaamsch landschap, even modern als het Hollandsche van Pieter Aertsen. Men zie het schilderij van den Boer, die den jongen in den boom betrapt (Weenen), of het landschapje in den Dief (Napels) (afb. 27), dat zijn tegenvoeter heeft in het veld van Pieter Aertsen.

Pieter Brueghel de Oude had atmospheer, Pieter Breughel de Jonge, zijn zoon niet meer; hard gevoelloos

copieerde hij de onderwerpen, door zijn vader gegeven; even tam navolger werd hij in zijn eigen talentloosheid van een anderen meester, van Gillis van Coninxloo, den beroemden, beruchten, die later naar Amsterdam kwam en steeds beschouwd wordt als de algemeene school voor onze XVIIe-eeuwsche landschapschilders, de knoop, waaruit de jonge generatie ontsprong.

Cultuurhistorisch onmogelijk dat, na de lange voorontwikkeling, die we gevolgd hebben, één man het zwaartepunt van dien tijd in zich kon dragen, vraagt men, wie was die Gillis van Coninxloo, hoe was zijn invloed in het Zuiden en kan men dienzelfden in het Noorden aanwijzen?

Gillis van Coninxloo 1) is in de kunstgeschiedenis identisch met den nieuwen «Baumschlag» d. i. de manier om blad voor blad te teekenen — en altijd wordt van Mander als getuige aangehaald, die als tijdgenoot beweert (fol. 184, v.): «want om kort te maecken, en mijn meeninghe van zijn constige wercken te segghen, soo weet ick dees tijdt geen beter Landtschap-maker, en sie: dat in Hollandt zijn handelinghe zeer begint naeghevolght te worden: en de boomen, die hier wat dorre stonden, worden te wassen na de zijne, zooveel als zij goelijcx moghen, hoewel het sommige Bouwers oft Planters noch noode souden bekennen.»

Het verdacht, dat men door de woorden van den manierist van Mander tegenover den «landschapmaker» krijgt, wordt maar al te zeer bevestigd door zijn werk zelf.

Het stuk in Dresden (no. 857) met het jaartal 1599 geeft

---

1) Zie N. de Roever. Oud-Holland III, pag. 33; Sponsel Jahrbuch X pag. 57; Starcke. Oud-Holland XVI, pag, 129.

in opzet het coulissenachtige, gearrangeerde fantasielandschap, dat als geheel nergens gezien is, maar uit allerlei bestanddeelen is samengesteld; de boomen vooral zijn met groote zorg, blad voor blad, uitgewerkt. De kleur is de conventioneele, bruin, hard-groen en blauw; en atmospheer geene. Het is het echte pedante landschap, zooals ook de Brils en Savery het maakten en de kleur in embryon van den Fluweelen Breughel, het pseudo-landschap.

De invloed in het Zuiden is duidelijk voelbaar op Pieter Breughel den Jonge, getuige diens voorstellingen van «Johannes den Dooper» (o. a. in de Gallerie Lichtenstein), waar hij dezelfde schermen van groote boomen — deze ook op dezelfde wijze behandeld — geeft en den doorkijk in het fantasie-berglandschap, tot achtergrond gearrangeerd.

Gillis van Coninxloo ging toen naar Duitschland, werd daar nog wat onnatuurlijker en pedanter, liet zich eindelijk in Amsterdam neer, in een omgeving, zeer bereid om te leeren wat nieuw was, vooral datgene, wat invloed had gehad in Antwerpen, waarmee Amsterdam altijd in de nauwste artistieke verwandschap leefde, in een soort van naijver, om vooral niet achter te blijven, en provinciaal te lijken.

Maar de goede van Coninxloo, omstroomd door leerlingen, miste dat éene en groote, dat den Amsterdammers in merg en been zat: het atmospherisch gevoel. Hij kwam met zijn landschap als met een pak diktaten van geleerde, maar buiten het gewone leven staande dingen; en als zoodanig werden dan ook zijn boomen en bergen beschouwd; zijne teekeningen werden gekocht, er werd gekeken, hoe hij de dingen maakte; navolgen deden alleen de manieristen als een van Man-

der en zijn soort, of hoogstens, even om het ook eens te probeeren Esaias van de Velde b.v., maar juist dengenen, die het Hollandsch landschap begrepen, had hij niets te zeggen; dat kon hij niet, hij stond buiten het land en zijn wezen, vreemd tegenover een Arent, Arentz, Hendrik Avercamp, Hercules Segers. Het is dan ook onmogelijk, de parallel te trekken tusschen een landschap als in de Predikatie van Johannes den Dooper, van Pieter Breughel den Jonge en een dergelijk van Avercamp; wel tusschen een winterlandschap van beiden, waarin Breughel de inheemsche, Vlaamsche traditie van zijn vader navolgde.

Want het was deze invloed, ook uit Antwerpen komend, de invloed van den Ouden Brueghel, die de Hollanders bezig hield, dezelfde die het aanknoopingspunt tusschen beide scholen vormde.

Het was het thema der jaargetijden, door Boeren Brueghel, naast parabelen en spreuken, in kleine ronde stukjes geillustreerd; het had zich langzamerhand losgemaakt uit den kalender der getijboeken, maar bleef, als de oude kalender, de plaats voor het landschap; evenals twee eeuwen geleden werd het jaargetijden-thema de bakermat van de nieuwe landschapsontwikkeling. De opwekking kwam uit Vlaanderen, misschien wel omdat de miniatuurkunst daar het langst geleefd had; hoe het ook zij: dit was het onderwerp, waarmede de Hollanders zich bezig hielden; ze moesten zich van het gegeven thema en de daarmede verbonden eigenaardigheden van voorstelling los maken, opdat zij het onderwerp volgens eigen opvatting konden uitwerken.

We kunnen dan ook, dunkt me, de traditie te niet doen, die nog A. Wouters in zijn Catalogus van het

Museum te Brussel (1900), van Gillis van Coninxloo deed zeggen: «Un des initiateurs de la grande école des paysagistes hollandais.» Van Coninxloo is een collectiefnaam geworden voor een overgangsstadium, waarin het moeielijk was de aanleiding te vinden tot de volkomen, plotselinge emancipatie van het landschap in het begin der XVIIe eeuw. Het feit, dat hij de nieuweren onder zijne leerlingen telde, dat hij door van Mander zoo hoog geprezen werd en als beginner van eene nieuwe techniek werd genoemd, deed als vanzelf het zwaartepunt van dien tijd op hem vallen, terwijl feitelijk die emancipatie niet een zoo verrassend en alleenstaand feit was, maar het geleidelijke gevolg van wat Pieter Aertsen begonnen was, en zich in de Amsterdamsche school ontwikkeld had, meer dan wij kunnen nagaan.

Als eindresultaat van de XVIe eeuw kunnen wij het volgende samenvatten:

1°. In de eerste helft cirkelde zich de kunst onder invloed der Duitsch-Italianiseerende richting dood in een lijnen- en kleuren-manierisme: een Hollandsch landschap bestond niet.

2°. Lucas van Leyden bracht natuurlijkheid en natuur terug, hij deed het Hollandsch landschap herleven door zijn atmospherisch gevoel, zijn kleur; hij ontwikkelde het door het vinden van het tweeplan en het naar voren brengen van den «courant familier» tot,

3°. Pieter Aertsen het volkomen emancipeerde tot de horizontale eenheid en het zich door den bevruchtenden invloed van het jaargetijden-thema — dit komende uit de school van Pieter Brueghel den Oude — in alle richtingen ging ontwikkelen.

XVIIE EEUW.

Het begin van de XVIIe eeuw is voor het Hollandsch landschap als dat van de XVe; een ontwikkelingsstadium herhaalt zich; ook nu beginnen wij met de kalender- of jaargetijdenvoorstellingen, die tot de meest sprekende, tot den zomer en den winter, zijn teruggebracht.

Het eigenaardige is, dat terwijl het thema uit Vlaanderen kwam, in gemeenschap van onderwerp, de opvatting en uitvoering de eigen en verschillende werden, en zich zoodanig ontvouwden, dat, waar in de weergave van den zomer, de Hollanders in den beginne de Vlamingen volgden, als Esaias van de Velde; zij in die van den winter altijd hunne volstrekt eigen en eigenaardige opvatting behielden, die aan den anderen kant grooten invloed op de Vlamingen had, duidelijk zichtbaar bij Pieter Breughel den Jonge, Vinckbooms, Adriaan van de Venne.

De winter in Holland met de breede bevroren wateren en het inheemsche oer oude schaatsenrijden was (en is) zoo eigenaardig, dat met de voorstelling er van de Hollanders niet alleen in hun element waren, maar ook bij de vreemdelingen den meesten opgang maakten, zich daardoor als vanzelf er meer op toelegden. Vandaar de

serie der wintergezichten, die anders onverklaarbaar zou zijn; met recht zou men kunnen vragen: hoe komt het, dat juist in den beginne, in het dus niet volkomen kunnen, de schilders het wintergezicht hebben gekozen, waarin de technische moeielijkheden als de weergave van het wit der sneeuw, de doorzichtigheid van het ijs zoo groot waren.

Uit de jaargetijden-voorstelling van den winter maakte zich het winterlandschap als g e n r e los; daarnaast, uit de voorstelling van den zomer, ontwikkelde zich afzonderlijk het genre van de kanalen en breede vaarten en wateren, bijna h e t landschap-motief van onze groote school. Terwijl de Vlamingen algemeen den zomer voorstelden als een huisje in het groen aan een weg, gaven Arent Arentz, Hendrik Avercamp, en later ook Esaias van de Velde, den zomer in hun breede wateren, de weilanden, de ruimte van lucht, in hun eigen omgeving, zooals zij die 's zomers kenden; de etiquette «zomer» verdween van zelf en de eenvoudige voorstelling der kanalen bleef over.

Dit te vinden en te bevestigen was het werk van het eerste geslacht der XVIIe eeuw, de sterke generatie, die de roemrijke nakomelingen kweekte en het groote werk verrichtte; die daardoor onzen aandacht ten volle trekt en verdient, zelfs eischt; in hare voorbereiding is ze des te belangrijker.

Als beginpunt van den tak van het winterlandschap, kennen wij in het Mauritshuis in den Haag een wintertje, geteekend A. v. S. 1) en gedateerd 1603, afb. 28. Het is volkomen geëmancipeerd; de personen in het

1) Zie Oud-Holland 1893 pag. 217; de schilder moet zijn Anthonie van Verstralen. Dr. Hofstede de Groot ziet de hand van denzelfden meester in een winterstukje in Dresden (nr. 1550), daar aan Simon de Vlieger toegeschreven, en kent pl. m. 10 à 12 stukjes van hem.

landschap gezet in perspectivische grootte tot elkaar, en zoo zuiver tot de diepte, dat de afstand geheel is aangegeven, terwijl tevens de linker oever volkomen juist om de vaart heen loopt.

Het geheel staat o n d e r den hemel. Het is het vlakke land, zooals het zich tegen de lucht verhoudt.

De kleur is in overeenstemming met de totaalstemming; het land heeft een lichtgroene tint, sober, vereenvoudigd, die past in de scala van bruin, met hier en daar een sterker accent van groen en rood. Het is de totaal-toon, die Jan van Goyen laat voorgevoelen en inderdaad zuiver Hollandsch is. Op een dag, als de lucht grauw en bedekt is, heeft het groen van de weiden die eigenaardige waarde en doet in winteratmospheer een bruin en rood, terwijl in zomerlucht beter een blauw past.

De lucht, hoewel dun geschilderd, is doorzichtig, zeer atmospherisch en in aanmerking genomen de datum 1603, de vroegste, dien we kennen van een Hollandsch winterlandschap, wordt daardoor bewezen, hoe in Holland zelf de ontwikkeling gestadig was voortgegaan na Pieter Aertsen; de winter heeft hier reeds zijne etiquette als zoodanig verloren.

De voorstelling van den zomer vinden we bij Arent Arentz 1) (geb. pl. m. 1586 gest. 1635), met den bijnaam Cabel, in tegenstelling met Arent Arents den Lange, kleinzoon van Pieter Aertsen. Zijn «zomertjes» onderscheiden zich door de ware en gevoelde weergave van het stroomende water. Het zijn illustraties van het bedrijf

1) Zie Oud-Holland 1889 pag. 1 e. v. Hij is degene, aan wien men de stukjes geteekend met het monogram AA toeschrijft; men kent er tegenwoordig pl. m. 30.

van den visscher of den jager; als zoodanig, en in verband met de paedagogische strooming dier dagen, nemen de personen een groote plaats in de compositie in — eene te groote, naar verhouding tot het overige: zij vormen nog een eerste plan.

In een zomertje, geheeten landschap in Overijssel, uit de coll. Raedt van Oldebarnevelt (afb. 29), is de omgeving een breede rivier, met op den voorgrond rechts een bosch van riet, waarin de jager op vogelbuit uitgaat; het water heeft een heerlijk, stuwende kracht, eene doorzichtige diepte, de booten met de witte zeilen varen werkelijk; er is eene groote rijpheid van grijzen toon, in overeenstemming en versmelting met de lucht, die, lichtgrijs, aan den horizon een donkere bank heeft, weerspiegelend in de rivier. Er is contact tusschen lucht en water, innerlijke samenhang, gevormd door de atmospheer en dit is het echte, typische Hollandsche.

De personen zijn minder goed, de carnatie is roodbruin, de handen te groot, stofschoonheid geene.

Doorschijnend, en ook van fijne nuanceering is het polderwater in het zomertje te Rotterdam (nr. 2); de horizon is op de goede hoogte, alleen nog niet getrokken, maar verborgen achter het zeilschip; dit op zichzelf uitstekend in het zachte glijden door het kalme water. Wat echter den totaaltoon betreft van het Rotterdamsch schilderij — eenen, dien bijna alle stukjes van hem hebben, ook de twee in het Rijksmuseum te Amsterdam, — zoo kan men dien niet beter uitdrukken, dan door de bestempeling van XVIII-eeuwsch, dit is glad geschoren, prentachtig. Het riet is als groene draden, werkt kil in verbinding met het rood-bruin der carnatie van de personen. Het dunne van den toon, als van de

daken der huisjes in de lichtroode, bijna rose kleur, van de boomen in zelfde verbleeking van groen, is misschien zoo te verklaren, dat het schilderij gemaakt is naar voorbeeld van een waterverfteekening, die in de licht-dunne kleuren dezelfde toonwaarden heeft. Hoe het ook zij, het geheel zou glad en vlak zijn, wanneer niet het water het redde.

In de weergave van het breede, van den horizon afstroomende water, midden tusschen het land door, door het land omvat, is Arent Arentz de beginner van den tak van het waterhorizon-landschap, zooals Aert van der Neer en Cuyp het verder ontwikkeld hebben; hierin ligt zijne beteekenis als aanhechtingspunt aan de groote school.

Ik noemde het schilderen na teekeningen; zeker is het, dat op dit tijdstip het maken van teekeningen een levenskracht had, die overeenkomt met het maken van prenten in de vorige eeuw; de teekeningen circuleerden, verpreidden zich naar alle kanten, werden van verschillende meesters door verschillende meesters gekocht — men zie de lijsten der nalatenschappen en inboedels — de a q u a r e l, als zelfstandig uitdrukkingsmiddel ontstond in de Hollandsche kunst en kreeg vanaf datzelfde oogenblik hare bijzondere waarde voor het Hollandsch landschap: niets leent zich zoo tot het inhalen van lucht en luchtigheid als de waterverfteekening; het is of met de kleuren ook iets van de waterdamp der atmospheer meekomt.

De naam, onafscheidelijk met de waterverfteekening verbonden, is die van HENDRIK AVERCAMP 1) (geb. 1585

1) Zie J. Nanninga Uitterdijk in Obreen's Archief II pag. 195–234, pag. 212—213. Oud-Holland III pag. 53, IV pag. 47,

in Amsterdam, gest. na 1636 te Kampen), in wien tevens het genre winterlandschap eerst zijne rechte ontwikkeling vond.

De winter in de National Gallery te Londen (afb. 30) is het goede voorbeeld van de jaargetijdenvoorstellingen, zooals ze in formaat en als thema uit Vlaanderen kwamen en door de Hollanders werden overgenomen. Het stukje, rond, heeft in aansluiting aan zijn vorm en zijn origine, een linker hoekvulling in den grooten boom op den voorgrond, natuurlijk veel te groot 2), met oneindige vertakkingen en versierd met vogels; het is de georneerde boom, zooals wij dien overal bij de Vlamingen zien.

Afgezien van deze uiterlijkheid is de voorstelling Hollandsch en sluit zich onmiddellijk aan het schilderij uit den Haag van A. v. S. aan. De horizon is ook hier nog verborgen door het kasteel, waar omheen de gracht loopt. Bewonderenswaardig is de weergave van het ijs, het wit-grijze, doorzichtige, met de schaduwen trekkende naar de diepte; het getuigt, behalve van technische knapheid, van waar zien en voelen, van begrijpen, hoe de personen op het ijs staan tegenover de ruimte en de lucht. En was Arent Arentz grof en ongevoelighard in de uitvoering der personen, zoo was Hendrik Avercamp uiterst fijn en zorgvuldig, zonder dat echter ooit de totaalindruk der personen verloren ging.

In de geestige behandeling van de verschillende costumes

De handteekening met het jaartal 1663 op het stuk te Kampen (Raadhuis)), is valsch, zooals Mr. Nanninga Uitterdijk heeft opgemerkt, en er later op gezet — zou toen misschien niet de 6 met de 3 verwisseld zijn en er vroeger het veel waarschijnlijker jaartal 1636 op hebben gestaan?

2) Verbazend storend om te zien, is hoe de man met den mantel links als opgehangen lijkt aan een tak — wel een duidelijk bewijs, hoe die boom feitelijk buiten zijn compositie en zijn gedachte stond.

zijn de sterke kleuren op te merken, vooral het rood; misschien eene reactie op een toenmalige heerschende mode van scharlaken en baai. In tegenstelling is de tint der huisjes, der steenen nog mat; de totaalharmonie van de kleuren is nog niet gevonden.

Zijn overzicht en beheerschingsvermogen ontwikkelden zich verder en er ontstonden de breede bevroren vaarten, met den verren horizon, nu niet meer verscholen, alleen nog ietwat in nevel gehuld, waarin hij voor altijd de voorstelling van het Hollandsche winterlandschap der bevroren kanalen vastlegde; in de levende weergave van het ijs en het atmospherische van het geheel, werd hij de onmiddellijke voorganger van Aert van der Neer, die alleen nog toe te voegen had, wat hij aan rijpheid miste.

Vooral de luchten waren nog weinig doorgewerkt, vrij egaal, zonder groote wolkenvorming, soms met donkere strepen, evenals op zijne teekeningen, die hij daar door tegenstelling van violet-grijs tegen geel weergeeft.

De teekeningen zijn het beste deel van zijn werk, omdat ze meer van de groote kunst afstaan en niets anders willen, dan eenvoudig het land geven zooals het was; van hoekvulling, zooals bij het schilderij was hier vanzelf geen sprake. Vele teekeningen dragen het wapen van Amsterdam en zijn dus een aanwijzing van den tijd voor 1625; even stip ik aan eene teekening (prentenkabinet, Amsterdam): polderland in den zomer, weiden met slootjes, verticaal tegen den horizon oploopend, met op den voorgrond koeien liggende in het gras, alles in uitstekende perspectief — dit in een parallel-gaan met het zomertje van Arent Arentz in het Rijksmuseum.

Het zijn voor het grootste gedeelte winters, arresle-

den met heeren en dames; over het algemeen ontbreekt die frischheid en worp van de teekeningen, welke het gewone volk voorstellen, het beste wat hij ooit gemaakt heeft, en volgens mijne persoonlijke overtuiging alle moeten ontstaan zijn in den Kampertijd, toen hij uit de wereldsche omgeving weg, meer in onmiddellijk contact met de natuur kwam.

Een winterlandschap in het prentenkabinet te Berlijn (afb. 31) doet niet anders dan die veronderstelling bevestigen: de vrouw op den voorgrond heeft het Kamper costuum met het jak en de witte muts. Dit kleine stukje is van een plein-air gevoel, van eenen onmiddellijken natuurindruk, zooals ik in geen der andere teekeningen heb gevoeld. De opzet doodeenvoudig: rechts van het bevroren water een dijk met huisjes en molen, in de vaart hier en daar een ingevroren schuit, maar nu, hoe het vrouwtje staat in het land, onder de lucht in de oneindige ruimte, zóó dat men ze op zou kunnen nemen, d. w. z. zoo omhuld door atmospheer. Het is het echte Hollandsche staan van de persoon in het land en tegen de lucht, nergens anders zóó mogelijk als juist in Holland. In het opvangen en vasthouden van den moment-indruk ligt een grootheid van zien; van eenzelfden worp en zelfde frischheid zijn nog de teekeningen nr. 3865, 3866, in het prentenkabinet te Frankfort, waar, als nadere bevestiging van het vermoeden, dat zulke teekeningen in gezondheid van natuuromgeving moeten ontstaan zijn, de stad Kampen als achtergrond is weergegeven.

Ik sprak van het staan onder den hemel en het speciale Hollandsche ervan, en ben daardoor aan de vraag gekomen, reeds in de XV[e] eeuw terloops genoemd, van

de luchtwelving, van het schilderij als natuuruitsnede.

De verhouding van het eigenlijke landschap tegen de lucht is een geheel aparte, een eigene in het Hollandsch schilderij en geboren uit het land zelf. In de vlakte en uitgestrektheid domineeren de lucht en de wolken, is het land slechts een streep, en reageert de kunstenaar natuurlijk, als hij in zijn uitsnede alles zet onder de lucht, d. w. z. als de hemel het grootste deel op zijn schilderij inneemt.

De verhouding van land tegen lucht is dan ook altijd minstens 1 : $1\frac{1}{2}$, meestal van 1 : 2, en ook heel dikwijls van 1 : 3, zelfs wel van 1 : 4. Dit hangt natuurlijk van de visie af: in een panoramagezicht wordt de verhouding van de lucht grooter, in een duinterrein kleiner; maar dan zal zich de behoefte aan het verre-zien baan breken en uiten in het afdalen van het terrein naar de zijde, waar het de vlakte weer ingaat. Er ontstaat dan de diagonaal in de compositie, waarmede altijd zoo geschermd wordt, die echter heel eenvoudig te verklaren is uit de vorming van het terrein eenerzijds — de afloopende duinen naar de weilanden toe —, uit de behoefte aan lucht anderzijds.

Het altijd weervinden van den oneindigen horizon is het karakteristieke van het Hollandsche landschapschilderij en staat lijnrecht tegenover de Vlaamsche opvatting ,die de lucht als element niet kent. Het is merkwaardig om na te gaan, hoe in de heele Vlaamsche school, en voor ons speciaal geval, in den groep van het begin der XVIIe eeuw de lucht een klein oppervlak beslaat, juist in omgekeerde verhouding als in de Hollandsche. Terrein is hoofdzaak, de hemel een noodzakelijk aanhangsel, en doet zich weer de groote tegenstelling gevoelen tus-

schen het Vlaamsche en het Hollandsche temperament.

Is voor het Hollandsche lucht en atmospheer alles, voor het Vlaamsche maken deze het laatste element uit, en het zakelijke, hier bodem enz., is hoofdzaak. Het zijn principieele verschillen, die niets willekeurigs hebben, maar logisch en verklaarbaar zijn; aan den anderen kant nog eens te meer bewijzen, dat de Vlaamsche groep onmogelijk de knoop kon zijn, waaruit de jonge Hollandsche landschapschool ontstond.

Een andere eigenaardigheid, ten nauwste hiermee samenhangende, is het gaan der dingen van uit de lijst; de vraag, of de lijst werkelijke beteekenis heeft of alleen grens van de uitsnede is. In het Hollandsch landschapschilderij bestaat geen lijst als zelfstandig iets, met eigen beteekenis, maar evenals de omvademing van het oog een grens heeft, zoo is ook dat, wat de hand weergeeft, begrensd en is de omlijsting als de punt achter den zin; zij is een bloote uiterlijkheid, die evengoed gemist zou kunnen worden, alleen een versterking van de kantlijnen der uitsnede, een afmaking.

De lijst als zoodanig is de groote reactie op de kerkelijke gebeeldhouwde lijst met haar beheerschen van de compositie, eene die de Hollanders als van zelf door hun landschapgevoel teweeg brachten; in het schilderij van Dirk Bouts te Brussel heb ik er al op gewezen, hoe, vrij en onafhankelijk van het gothische sierwerk, daaronder de wolken waren weergegeven, wel een bewijs, hoe de lijst geen beteekenis voor hem had.

Bij de Vlamingen daarentegen is de lijst als de betimmering van het ophaaldoek bij een tooneel, en als zoodanig onmisbaar. Ze hoort in de totaalconstructie; even als bij de beschotten van het tooneel, zijn links en rechts de

boomen als eerste coulissen ingeschoven — deze als décors met kleine takjes en vogels versierd — het verdere naar verhouding, totdat eindelijk de kijk op de lucht komt; deze is als bij het werkelijke tooneel gering; alles speelt op den voorgrond. De eigenlijke proportie van het Vlaamsche landschapschilderij is eene langwerpige, meer hoog dan breed, in tegenstelling met het Hollandsche, dat altijd meer breed dan hoog is. De Vlaamsche lijst als zelfstandig iets onderging allerlei veranderingen van vorm; ze was dan ovaal, dan rond — een speelsche aardigheid, in den beginne door de Hollanders een oogenblik nagevolgd, maar weldra ter zijde geschoven, daar zij hinderde en wrong, wat niet te wringen was: de verhouding tusschen land en lucht.

Het volkomen verloochenen van de lijst als waarde in de compositie, het l ij s t l o o z e van het Hollandsche landschapschilderij heeft van het oogenblik af, dat de Hollanders dit zich zelf volkomen bewust waren geworden, niet alleen hun eigen kunst, maar ook de heele moderne landschapschilderkunst beheerscht; het was de verovering van het eerste sterke geslacht dit eens en voor altijd vast te hebben gesteld.

Wanneer de beteekenis van Arent Arentz lag in de voorstelling van het water met de weerspiegeling van de lucht er in, van het waterhorizonlandschap; die van Hendrik Avercamp in de weergave van het doorzichtige ijs met de trekkende schaduwen naar beneden, in de bevestiging van het winterlandschap als zoodanig — zoo werden beide veroveringen vereenigd in de persoonlijkheid van Esaias van de Velde.

Esaias van de Velde 1) (geb. pl.min. 1590 te Amsterdam — 1610 te Haarlem, 1618 te Den Haag — daar gest. 1630) was als artiest tweezijdig: hij was officieel schilder en Hollandsch landschapschilder. Het officieele schilder-zijn beteekende voornamelijk: peintre de scènes galantes, der elegante wereld, zich bewegende in een décorpark als in het gezelschap in het Mauritshuis (n°. 199). In dit genre werd hij de onmiddellijke voorganger van Dirk Hals, etc.; dan schilderde hij, als hofschilder van Prins Maurits, gevechten, branden, waarin hij zich niet zoozeer door het fijne of meesterlijke van het licht-effect onderscheidde, als wel door de teekening der personen en paarden.

Hoogst leerrijk is om op te merken hoe Esaias, zoodra hij tendentieus, officieel werd, naar het Zuiden keek, Vlaamsch deed; men zie een teekening van 1629 (Prentenkabinet, Amsterdam), voorstellende ruiters te paard, zich verzamelende bij een duin; verder een overval van kooplieden door soldaten (teekening eveneens daar), geheel een Alex. Kerrinx. Hij bewijst daardoor, hoe de Vlaamsche richting de maatschappelijke, de geziene was; en kunnen we begrijpen, dat ze eigenlijk de eenig waardige was in de oogen van hen, die van het gewone natuurlijke afweken, in die van een Karel van Mander. Opmerkelijk is ook, hoe Esaias dan dadelijk de kleuren van de Vlaamsche school overnam, die door Rubens sterk onder den invloed van Venetiaansch coloriet en Venetiaansche samenstelling van kleur stond.

De andere, zijne profane zijde van Hollandsch land-

---

1) Zie Zeitschrift für Bild. Kunst VI pag. 164; en Burger: les Musées de la Hollande II pag. 203.

schapschilder, was van eene veelzijdigheid, even groot als zijn totaal-aanleg.

In aansluiting aan de jaargetijdenvoorstellingen, maakte hij ook van die ronde wintertjes en zomertjes als b. v. die in de verzameling Habich (nr. 151, 152); heeft daar de zomer nog Vlaamsche herinnering door den grooten boom op den voorgrond, die in het museum te Berlijn (nr. 730 a) daarentegen is geheel Hollandsch: een vaart met boot om een vesting heen.

Zoowel in het genre winter als zomer, kwam hij weldra tot verdere ontwikkeling. De winter in München (nr. 530), van het jaar 1618, is nog wat bevangen, die van het Rijksmuseum te Amsterdam (afb. 32) echter is al geheel geëmancipeerd. Het is niet het breede water in het vlakke land, zooals wij het van Hendrik Avercamp kennen, het is de bevroren gracht om de stad heen; in deze visie is hij de voorganger van het heerlijke stralende en van leven tintelende stuk van Adriaan van de Velde in Dresden (nr. 1659). Het beste van het schilderij is de schutting met het roode schuurtje er tegen en de arme verwaaide boomen; dit is een stuk waar gezien en getroffen, toen en nu nog levend zijnde.

Als goed voorbeeld van de emancipatie van het zomerlandschap kan dienen het stuk uit het Rijksmuseum, gedateerd 1623 (afb. 33). Hierin is het onderwerp gegeven, zooals wij het later bij Salomon van Ruysdael en bij Drooghsloot vinden, van den veerpont gaande over het water, het overzetten aan een rivier, het bekende en veel geliefde motief van de latere school. De totaal opzet getuigt van een volkomen ontwikkeling; de wolkenvorming is met een durf en breedte gevoeld, zooals we sedert Lucas van Leyden niet meer gezien hebben: drijvende wolken

met grijze en witte koppen tegen blauwen achtergrond, zich in het water weerspiegelend met allerlei tusschentinten; alleen in vergelijking met de rijpe doorwerking van lateren tijd, is de kleurengamma nog wat hard en ongevormd. Het zomerlandschap heeft de etiquette als zoodanig verloren, is heelemaal het genrestuk: Hollandsche vaart, en als beginpunt van de lijn van Goyen-Ruysdael van groote nawerkende beteekenis.

Nog in een ander opzicht is Esaias van de Velde voorlooper geweest: in het duinlandschap, dat nu algemeen de derde zijde naast winter- en zomervoorstelling zou worden, die het landschappelijk kunnen omvatte. In het legaat Franken (Rijksmuseum) is een klein stukje, geteekend en gedateerd 1625, met rechts duinen, links een wilg bij een hek, in de verte het land met kerktoren, dat een werkelijk duinlandschap is, een stuk eigen-geziene natuur uit de duinstreek van den Haag. In den bruinen totaal-toon zou men een «choc en retour» van zijnen leerling van Goyen veronderstellen, als niet de vergelijking met een duinlandschap van dezen in het museum te Berlijn (nr. 865) van hetzelfde jaar, het tegendeel deed uitkomen, dat het namelijk de leermeester was, die het voorbeeld gaf. In de vereenvoudiging van toon door het dik aanzetten van wit, het empateeren op den groenen stam van den wilg, wist hij een buitengewone sterkte van licht te voorschijn te roepen.

Als technischen vooruitgang heeft Esaias voor het eerst de combinatie bevestigd van landschapschilder-graveerder, in die overtuigende wijze, dat zij de gebruikelijke en bijna van zelf sprekende voor het later geslacht is geworden (toen landschapschilder-etser). De teekening krijgt de betrekkelijke secondaire waarde van een schets,

de prent wordt de evenwaardige van het schilderij en een der beduidendste uitdrukkingsmiddelen, die men ter beoordeeling van een heel «oeuvre» onmogelijk meer ongestraft ter zijde kan laten.

De prenten zijn daaróm zoo merkwaardig, omdat ze geheel den geest van den tijd en diens zienswijze reflecteeren. Het was een periode van beleering, een zuiver didactische strooming, die alles wat dien tijd bezig hield, met zich meetrok: kunst en literatuur. Een sterk opleven van eigen zijn, met daarnaast een niet weten en nog zoeken, gaf den verlichten en superieuren als van zelf in leidend op te treden.

De literatuur ging vooraan en wendde zich in haar streven naar twee zijden:

1°. De nationale Hollandsche richting met mannen als Coornhert en Spieghel aan het hoofd, die al hun krachten er aan gaven om de taal te zuiveren van vreemde, Fransche bestanddeelen en het ware «Diets» te herstellen.

2°. De renaissance, de italianiseerende richting met Hooft aan de spits, het type van het aristocratische intelligente Holland in zijn streven en gedachtenkring. De studie der Ouden, heel de mythologie van het Grieksch-Romeinsch heidendom waren de sferen, waarin men zich bewoog en waarin men het beste, wat men dacht en voelde, verplaatste.

Deze beide geheel verschillende richtingen waren in de schilderkunst met dezelfde scherpte omlijnd, of liever de schilderkunst was opgevoed in de school der literatuur. Nooit is de voeling tusschen onze beeldende kunst en onze letterkunde zoo sterk geweest als juist in die dagen; de eerste was van den paedagogischen zin der tweede geheel afhankelijk en reflecteerde dezelfde richtingen in:

1°. De zuivere Hollandsche, met Arent Arentz., Hendrik Avercamp enz.

2°. De italianiseerende, met de navolgers van Elsheimer.

Beide richtingen gaf Esaias in zijn prentjes: Hollandsch beleerend werd hij in de topographische voorstellingen van dorpen, enz. De prent deed den dienst van photographie: steden, kasteelen, abdijen werden afgebeeld; uit deze voorstellingen met paedagogisch oogmerk ontstaan, ontwikkelde zich, evenals dit het geval bij de jaargetijdenvoorstellingen was geweest, het genre s t a d s g e z i c h t. De veduten, zooals Jan van Goyen, na hem Vermeer en Rembrandt ze zouden geven, waren niet anders dan het gevolg van de topographisch-peadagogische richting van het begin der XVII° eeuw.

Naast de reeksen van Hollandsche dorpen en de gewone wintergezichtjes, kennen wij prentjes van Esaias, die een heel andere natuur laten zien: het landschap met ruïnen, tempels en beelden; de uiting van de tweede, de italianiseerende richting, die het Romeinsch landschap door teekeningen van uit Italië naar Holland bracht.

Het was Mozes van Uytenbroeck 1), die deze opvatting, de manier van Adam Elsheimer in den Haag invoerde. Van alle invloeden, welke het Hollandsch landschap het meeste naderden en daardoor ook grooten invloed er op konden hebben, was die van Adam Elsheimer de sterkste. Hij had een plein-obscur, wel niet het Hollandsche — «zu einer eigentlichen Tonmalerei im Sinne seiner holländischen Nachfolger gelangt Elsheimer nicht» zegt Dr. Bode in de Studien — maar toch een sterk gevoel voor

1) Zie Dr. Bode's Studien zur holländischen Malerei pag. 337—341.

tegenstelling van licht en kleur, voor omhulling van toon, die, hoewel met het Italiaansche waas omgeven, tot het Hollandsch kleurengevoel sprak, eigenlijk vooral daardoor, want het zuidelijke werd als het beste en voor de kunst heiligste beschouwd.

Adam Elsheimer was de man, die nadat Goltzius, Bloemaert en hun school zich doodgecirkeld hadden in een Italiaansch vormenmanierisme, de Hollanders tot eene tweede germaniseerend-italianiseerende visie bracht, en door zijn plein-air indirect de grondlegger der italianiseerende school van de volle XVII[e] eeuw werd, juist omdat hij atmospherisch werkte. Het was het Romeinsch landschap, generaliseerend het Italiaansche genoemd, het waren de Romeinsche bergen, de wijde Campagna, de Romeinsche ruinen, die door teekeningen naar zijn schilderijen verspreid werden; in kleur en tint zou eerst de latere school hem navolgen.

Esaias reflecteerde in zijne prentjes op dit Romeinsch-Elsheimersche landschap, maar vrij uiterlijk; veel meer van nabij en in nauwere aansluiting deed het de plaatsnijder Jan van den Velde.

In de serie: Aurora, Meridies, Vesper, Nox (Prentenkabinet Amsterdam), is in de eerste de tegenstelling van het brandend vuurtje in de nog donkere schemering zuiver Elsheimersch, evenals de Vesper heelemaal in diens geest is; de Nox (afb. 34) daarentegen met het maanlandschap is Hollandsch; hier ligt de kiem der maanlandschappen van Aert van der Neer; uit den cyclus der verschillende deelen van den dag, uit de voorstelling van den nacht, kreeg hij de opwekking tot het maanlandschap. Iets nieuws in de kunst was het niet, we hebben het in de XV[e] eeuw gezien; het was een

weeropkomen door eene toevalligheid, door den verhalenden cyclus van het begin der XVIIe eeuw, in dit speciaal geval ontstaan door het contact met de Elsheimersche school.

De prenten uit deze periode bevatten alle motieven en thema's voor de volgende generatie, zijn daardoor bijna nog belangrijker dan het schilderij, en om nog een oogenblik op Esaias van de Velde terug te komen, die voor het eerst beide uitdrukkingswijzen in zich vereenigde, zoo heeft hij daardoor des te meer de beteekenis van beginner, die zoo dikwijls op Jan van Goyen is overgedragen; hij is de voorbereider, waar de andere slechts voleinder kon zijn.

Als juist beeld, hoe de Vlaamsche school na een prikkel en stoot aan de Hollandsche te hebben gegeven, zich ontwikkelde in tegenstelling, en in een weer-samenkomen met haar, dient Adriaan van de Venne 1) (geb. 1589 te Delft, van 1618—1624 te Middelburg, na 1625 in den Haag, gest. daar 1661). Opgevoed in de school van onnatuur en pedanterie van Fluweelen Breughel, was het niet dan met de grootste moeite, dat hij zich van de Vlaamsche manier kon losmaken: eerst door het onmiddellijke contact met Holland, door een lang verblijf in het land zelf, gelukte het hem eindelijk een Hollandsch zijn te veroveren.

In de jaargetijdenvoorstellingen in het Museum te Berlijn, zien we, hoe hij in die van den Zomer (afb. 35) geheel in de manier van Breughel werkt, terwijl hij in den Winter, naast de coulissenachtige opstelling der boo-

---

1) Zie Dr. D. Franken, Adriaan van de Venne. Amsterdam 1878.

men en den echt Vlaamschen doorkijk, in de weergave van het ijsgezicht en het eropzetten van de figuren het voorbeeld van Hendrik Avercamp volgt. Hier werd de nationale invloed te sterk en was toch nog niet sterk genoeg om hem heelemaal vrij te maken van de conventie.

Op het schilderij te Amsterdam: Le Prince d'Orange visite la kermesse de Rijswijk près de La Haye (nr. 1522), zijn de boomen weer als coulissen, en in de uitvoering der bladen zoo, als de Vlamingen die begrepen. Adriaan van de Venne was de eenige Hollander van de eerste generatie, die den «boomslag» van Gillis van Coninxloo toepaste. De lucht is in de eigenaardige dunne strepenmanier, die van het in elkaar overgaan der luchtdeelen bij de Hollanders verre staat, en de plaats aan den hemel toegekend is ook in omgekeerde verhouding — hinderlijk duidelijk bij de kleinere stukjes, uit de nalatenschap D. Franken.

En toch wist hij zich uit den Vlaamschen conventieklem los te wringen; in het Gezicht op Middelburg (Rijksmuseum, Amsterdam) staat hij in de schildering van het water en de lucht, in de verhouding van het land tegen den hemel, op een hoogtepunt, dat niets met arrangement te maken had, maar zich spontaan uitte.

Het water in zijn zilvergrijzen toon verdient den lof, dien Dr. Bredius (Meisterwerke pag. 147) meer speciaal over dat van de Zielenvangst (eveneens Rijksmuseum) uitspreekt: «vorzüglich gemalt, wohl besser als alle bekannten Marinen, welche vor 1614 entstanden sind.» Het landschap was de historische topographische teruggaaf, die zich tot genrestuk geëmancipeerd had.

Het was zijn hoogtepunt en tevens zijn keerpunt; na 1625 schildert hij niet meer, maakt hij nog slechts teekenin-

gen. Het is of zijn geest en zijn kunnen verloren zijn gegaan: in zware, slordige teekeningen wordt hij de illustrator der spreuken van Jacob Cats, van de paedagogische richting, die nu al in het stadium van dommelige zoetsappigheid en tamme braafheid was gekomen. Het stompe dier rijmelarij ging in hem over, en de man, die eens een bijtende satyre bezat, met een sterk melancholieke tint vermengd, ging onder in een vluchtig verhalen, dat hoewel technisch van belang, daar hij de grisaille, het schilderen van grauw in grauw, betoonde — toch artistiek van alle beteekenis ontbloot was.

De waarde van Adriaan van de Venne is eene cultuurhistorische, daar hij laat zien, wat feitelijk aanleg is, en hoe die bedongen wordt door het land, den bodem waaruit men voortkomt.

Hoewel geheel Vlaamsch gevormd, kon hij zich toch een Hollandsch wezen veroveren, omdat hij nu eenmaal Hollander was en uit Holland voortkwam, terwijl daarentegen de Vlamingen nooit het Hollandsch temperament machtig konden worden, al waren zij van hun vroegste jeugd in het land en ontwikkelden zij er zich heelemaal. We zien het bij Vinckbooms, hoe hij ondanks al zijne pogingen en zijn zichtbaar teruggaan tot Hendrik Avercamp toch nooit het Hollandsche in zijne landschappen bereikt. Dr. Bode zegt van hem (Die graphischen Künste XII, pag. 64): «Die vlämische Abstammung verrathen aber sämmtliche Bilder des David (Vinckbooms), selbst die seiner letzten Zeit.» Noch hij, noch Kerrinx kwamen over de grens heen, die Adriaan van de Venne door zijn ingeboren aanleg kon overschrijden, de grens der atmospheer, voor het Hollandsch landschap de afbeslissende.

Het zoeken en streven om alles op te merken, de belangstelling voor het individu, levend in eigen omgeving, was algemeen en het waren de kleine krachten even goed als de groote, die meestreefden en in hun stil en gedempt werken den voortgang innerlijk des te krachtiger maakten, Het zoo bescheiden «excudit» op menige prent was de bevestiging hoe gewerkt werd in den zin der groote meesters, hoe ze begrepen werden en de algemeene drang die naar vooruitgang was. Onmogelijk is het dan ook stilzwijgend voorbij te gaan aan het oogenschijnlijk secondaire werk der kleinmeesters, daar de prènt het coulante handels- en ruilingsartikel was.

Ik heb al vroeger de graveurs genoemd, in navolging werkend van Bloemaert en Goltzius: Jan van Matham, Jan Saenredam en Jacob de Gheyn; aan hen sloten zich aan Esaias en Jan van de(n) Velde, verder de familie Visscher.

Claes Jansz. Visscher is als de encyclopedie van de voorstellingen der verschillende meesters; naast zijne eigene Hollandsche landschapjes, fijn en aardig in den trant dier dagen (afb. 37), was hij een uitstekende interpretator van wat aan zijne handen werd toevertrouwd, van de teekeningen der anderen, die hij moest graveeren. Er verschenen bij hem verschillende seriën van landschappen, o. a. ook eene van Willem Buytewech 1), eveneens een overgangsmeester, wien eerst onlangs de hem toekomende plaats in de ontwikkelingsperiode van het begin der XVIIe eeuw is toegewezen.

Willem Buytewech, die in een cyclus van drachten — de Cavaliers — zich nog aan Goltzius aansluit, had

1) Zie het artikel van Dr. Goldschmidt Jahrbuch XIII; verder Oud-Holland 1891 pag. 56; de prenten bij Ph. van der Kellen, Le Peintre-Graveur.

in zijn gevoel voor licht en lichtwerking iets sterk sprekends, ja zelfs rembrandtieks, als in zijn Bathsebavoorstellingen, en in zijn landschappen eene bijzondere stemming als o. a. in het Bosch (Prentenkabinet, Amsterdam afb. 38), dat tevens zijne richting naar het «geestighe» d. w. z. het sterk bewogene toont.

De vlakte was hem niet voldoende, ook de duinen hadden niet genoeg lijnenbeteekenis voor hem, en handig als hij was, vergrootte hij ze zóó, dat zij het aanzien van bergen kregen, een praktijk, die we al in de XV[e] eeuw gezien hebben, en die ook door Pieter Molyn, door Wijnants en zelfs door Cuyp gevolgd zou worden. Dit maakte echter dat hij, ondanks zijne atmospherische begaafdheid, voor het Hollandsche landschap, het eenvoudig geziene, geen vormende beteekenis kreeg. Hij richtte zich te veel tot het lineaire, het zakelijke en persoonlijke, minder tot de natuur om haar zelfs wille; typeerend is de vergelijking van twee teekeningen, eene van Esaias van de Velde van het jaar 1614, en eene van hem van 1617, beide een gestranden walvisch voorstellende, hoe bij hem het dier al zijn belangstelling inneemt in vergelijking tot de omgeving, terwijl bij Esaias het slechts als stoffage in het landschap geduld wordt..

Landschap of stoffage waren de twee elementen, die als de twee polen waren, waartusschen de overgangsmeesters zich slingerend bewogen. Sterk voelt men dit bij Pieter Molyn (geb. pl.min. 1596 te Londen, gest. te Haarlem 1661). In het schilderij te Amsterdam, het Dorpsgezicht, maken de personen en paarden het hoofdbestanddeel uit, is het landschap secondair, zoo ook in de Dorpsplundering te Haarlem (nr. 157). Aan den

anderen kant was hij zuiver landschappelijk, en als zoodanig navolger van Esaias van de Velde, totdat hij later in de sferen van Jan van Goyen kwam en den bloedeloozen verstorven toon kreeg, die feitelijk in volkomen disharmonie was met zijn levendig en sterkvoelend temperament. Als voorbereider ligt zijne beteekenis in de opvatting van het bewust aanwenden der terreindiagonaal.

Met den zeer sterken zin voor het lineaire, wendde hij zich als vanzelf het eerst tot het duinenterrein, en maakte er heuvels van, evenals Willem Buytewech dit deed; uit het duinenterrein werd ook een toevallige opname, op een onverwacht moment gevonden, tot eene vaste en bepaalde ontwikkeld. Het was het hoog opvoeren van het terrein naar éénen hoek — links — met den wijden door- en afblik in het lage land rechts. Het was de terreindiagonaal, het land gezien op, en van een bepaalde plek, volgens eene bepaalde manier, maar eene manier, die niet kunstmatig geconstrueerd was.

Vroeg had hij zich deze diagonaalvisie eigen gemaakt, zooals blijkt uit het jaartal 1626 op een serie van vier prentjes (B. IV 9), de eenige die van hem bestaat.

Op het prentje nr. 2 (afb. 39) is hij in het volle bezit van zijnen opbouw. Prachtig is de wijdte der vlakte aangegeven door enkele kleine evenwijdige strepen, met even het torenspitsje aan den horizon; de wolkenvorming is sterk; opmerkelijk is, hoe hij in den rechterhoek parallelstrepen heeft getrokken, precies in de manier, zooals Rembrandt ze later in alle kracht zal laten neerschieten in zijn 3-Boomenprent.

De diagonaal werd het aanknoopingspunt voor Jan Wijnants, die door zijn secondair talent niet aan de nood-

zakelijke eentonigheid van de opgestelde lijn kon ontkomen, en daardoor het cliché-achtige in zijn kunst kreeg. De diagonaal drong nog veel dieper door, tot in het hart der kunst, tot aan Jacob van Ruisdael en naast hem Hobbema; zelfs een Paul Potter met zijn doorkijk als in de Stier in den Haag, is zonder deze premisse niet denkbaar. Wil men de ontwikkelingsgeschiedenis van het groote geslacht der XVIIe eeuw opstellen, zoo zal men ook Pieter Molyn tot de geestelijke voorouders moeten rekenen.

Terwijl uit de jaargetijden- en maandvoorstellingen, uit de oorspronkelijke peadagogische strekking die voor het nationaal gevoel was, wat de academische richting voor de toenmalige intellectuels uitmaakte, de verschillende genres van het winter- en zomer-waterlandschap ontstonden; uit de topographische belangstelling in steden, dorpen enz., het genre stadsgezicht; zoo ontstond uit dienzelfden beleerenden geest het zeelandschap, de weergave van de zee aan de Noordkust, een der meest eigen zijden van het Hollandsche land. Uit den «courant familier» ontstond ook hier weer het genre, uit de belangstelling in de gewone omgeving, in het volk, dat in waarheid in zijne milieu leeft en zonder dit niet denkbaar is. Van af het oogenblik, dat men zich ging bezighouden met den visscher, levende aan de zee, was ook het zeelandschap ontdekt.

Jan Porcellis 1) was de eerste, die het strandgezicht

---

1) Men zie den catalogus van het Museum Boymans (Rotterdam 1892) pag. 201; hier vindt men dat Johannes in Rotterdam geboren werd, daar in 1605 trouwde, dan naar Antwerpen uitweek, terugkwam, nu naar Haarlem trok en in 1632 dicht bij Leiden stierf. Men vergelijke verder: Rep. I pag. 68—76; Z. f. B. K. 1883 B. 604; Dr. Bode. Die Grossherzogliche Gemäldegalerie zu Oldenburg. Wien 1888.

der XVe-eeuwsche miniaturen in de XVIIe eeuw terugvond, nu als verluchting van het bedrijf van den visscher. In het Prentenkabinet te Berlijn zijn twee verschillende uitgaven van een 17tal prentjes, beide in Haarlem uitgekomen, de eene ongedateerd, de andere van 1646. Daar Jan Porcellis al in 1632 gestorven is, zoo zijn dit herdrukken van eene serie, die we ± 1620 moeten dateeren.

De titel ervan is: «Verscheyden stranden en watergesichten gedaen door Jan Percellis» en geeft in zooverre geheel de opvatting weer: de voorstelling van den visscher is een excuus voor het strand- en zeelandschap. In deze prentjes zien we het afdijnen en wegvloeien van de zee in onmetelijke wijdte, met hier en daar een visscherssehuit in uitstekende perspectivische grootte, terwijl de duinen het mollig rustende en toch tegelijkertijd het krachtig bewakende hebben van de duinen langs de Noordzee. Veel wolkenformatie; het is een krachtig leven, dat deze natuur in zich heeft; met sterken wiekslag scheren de meeuwen over het strand. Geheel hetzelfde gevoel, dezelfde opvatting als in het strandgezicht van de Très Belles Heures; het is het Noordzeelandschap in karakter en leven.

Waar Jan Porcellis en hoe hij zich gevormd heeft, is moeilijk te zeggen. Bij de gelijktijdige Vlamingen bestaan dergelijke seriën niet, heel duidelijk, daar zij geen zeevolk waren en zich niet voor de zee als omgeving, en voor den visscher speciaal, konden interesseeren. Bij het zeelandschap zijn dus, in tegenstelling met de andere genres, de serieën ontstaan als terugslag op een toen heerschende richting; het werd in dien vorm ingekleed, en uit dien vorm maakte het zich weer als zelfstandigheid los.

Om, zooals Dr. Bode in den Cat. van Berlijn zegt, te

veronderstellen, dat Jan Porcellis in zijne ontwikkeling den invloed van Adam Willaerts heeft ondervonden, of zooals Wilhelm Schmidt in Rep. I, pag. 71, hem in verbinding brengt met Bonaventura Peeters en zegt: «dasz er (Jan Porcellis) seine ganze malerische Empfindung aus Antwerpen mitbrachte, dünkt mir unzweifelhaft» — zijn beweringen, die wanneer men een oogenblik de historische feiten terzijde schuift en zich tot het land en de kunst zelf wendt, alle waarschijnlijkheid en waarde verliezen.

Het is juist het principieele verschil tusschen de beide scholen, dat ook hier weer, evenals bij het vlakke landschap, met de grootste scherpte scheidt en begrenst: het is de atmospheer, die eens en voor altijd al wat men kan zeggen van Vlaamschen invloed te niet doet, des te meer, daar er een principieel verschillende opvatting van het zeelandschap als zoodanig bestond, geboren uit het verschil van gesteldheid der beide landen. Het strand en het visschersvolk bestonden in Vlaanderen niet en daardoor ook niet de eenvoudige belangstelling in de zee als omringende natuur; ze was draagster van de schepen, niet een zelfstandig element; het werkelijke zeelandschap heeft nooit in de Vlaamsche kunst bestaan.

De vergelijking tusschen een schilderij van Jan Porcellis en een van Bonaventura Peeters — beide in het Museum te Berlijn, doet dit verschil in opvatting duidelijk zien.

Het stukje van Jan Porcellis (afb. 40) valt dadelijk in opbouw op door de verhouding van lucht en water: het is feitelijk alleen zee en hemel, de schepen komen het laatst; — en dan door het omhullende, het trillend vaporeuse, de atmospheer. Het is de zee weggolvende

tot aan den horizon; een strook land met hier en daar een schip zijn de eenige compacte waarden in de vaporeusheid van het geheel. De golfslag is licht, in grijzen toon, niet in groote gemakkelijke accenten van licht en donker, maar met fijne en in elkaar overgaande nuancen der tusschentonen. Waar gekend en gevoeld is de doorwerking van het water; van af het hellere wit-grijs op het middenplan gaat de strooming tot het donkere grijs op den voorgrond, met de diepe schaduw bij de boot en een geelachtige reflectie van het zeil — alles in volkomen overeenstemming en samenhang met de lucht en de wolkenvorming. De verhouding tusschen lucht en zee is als 1 tot 3; de hemel beheerscht alles en de wolken, grijs-wit tegen lichtblauwen achtergrond, vinden hun echo weer in het water beneden. Juist het samengaan van lucht en water, het inelkaar overgaan is het essentieele van het schilderij, dat aan alle daaruit voortvloeiende voorwaarden als vanzelf voldoet.

De onmiddellijke indruk van het schilderij van Bonaventura Peeters (nr. 939, gedateerd 1636), is echter: het is niet een z e e- maar een s c h e p e n s t u k, niet de zee gezien als groot geheel, waarin de schepen slechts toevallige punten zijn, maar de schepen, waar omheen de zee als noodzakelijk aanhangsel is gecomponeerd. Het is het ostentatieve stuk, ontstaan uit een temperament, dat decoratief, niet landschappelijk voelde; hier ligt de groote gaping tusschen hem en Jan Porcellis: het principe waarvan beiden uitgingen was een zoo door en door verschillend, dat ze elkaar nooit naderen konden.

Als noodzakelijk gevolg van het niet uitgaan van de zee als van het eerste element, ontbrak ook haar ziel en wezen; het schilderij is glad en plat, zonder atmos-

pheer, gevoelloos in de heftige harde accenten van het gearrangeerd stormachtige, zonder eenigen samenhang met de wolken en de lucht. Het is de atmospheerlooze marine, die met het echte zeelandschap niets te maken heeft, slechts pseudo-zeelandschap is en dezelfde waarde heeft als het pseudo-vlaklandschap van Gillis van Coninxloo, ook dezelfde waarde van invloed tegenover Holland: het deed alleen het o f f c i e e l e historiestuk ontstaan. Het schip, het hoofdpunt van onderwerp, werd het illustratie onderwerp van deze officieele richting; het z e e s l a g e n s t u k ontstond, een genre dat natuurlijk a priori, wat landschappelijke beteekenis betreft, veroordeeld is.

Met Hendrik Vroom begon het; zijne bekende opdrachten als De Slag bij Gibraltar (Amsterdam nr. 159), zijn niets dan de historische ontwikkeling van de vroegere »Kraek» der XVe eeuw, d. w. z, de decoratieve omgeving uitgebreid tot een glasachtig groen, wild stormig water, zonder innerlijk leven. Laat hij zich misschien een oogenblik door Jan Porcellis, gedurende diens verblijf te Haarlem, beïnvloeden, hij was en bleef de decoratieschilder, van wien men begrijpt, dat hij evengoed ontwerpen voor tapijten maakte, als glas en doek beschilderde. Hij is met Ludolf Bakhuyzen het begin en eindpunt van een eeuw, waarin zich vrij, onbekommerd het ware zeelandschap ontwikkelde, beginnend met Jan Porcellis, dan onder Simon de Vlieger, nog meer onder Julius Porcellis, den zoon van Jan, den schilder vol van stemming, die het grauw der zee voelde als een heerlijk accompagnement voor het uitklinken van een enkele noot in rood of groen; eindelijk onder Jacob van Ruisdael, Adriaan van de Velde, Jan Blankenhof zijn hoogste

triomfen vierde, om met Willem van de Velde den Jonge en Jan van Cappelle te verslappen, tot het met Ludolf Bakhuyzen in volle XVIIIe eeuw eindigde en in de hardste gevoelloosheid terugviel.

De zee, het strand, de weiden, het water en de duinen hadden alle hun voorstellingswijze in de kunst gevonden, en toch zou het Hollandsche landschap niet geheel ontdekt zijn als er nog niet dat ééne bijkwam, het kostelijke, dat de mensch in de weergave der natuur uit zichzelf meegeeft en dat de waarde en het waarachtige recht der kunst uitmaakt: de stemming.

Welke de stemming van Holland is, hangt natuurlijk geheel van persoonlijk temperament af, maar voor alles zal ze toch zijn die van het oneindige, niet te omvademen, met eenerzijds de groote melancholie van het verloren, onbereikbaar zijn, anderzijds de dronkenschap van ongebondenheid en vrijheid.

Die stemming van wijdte, van samenvatting in één greep van het totaal geziene en gevoelde, te vinden, kon alleen hij, wiens geest als «zwanger was van geheele provincien», Hercules Segers 1).

Groot, eenzaam staat hij voor ons, naar zich toe trekkende die eerbiedig bewonderende sympathie, welke een zoekende kracht, te machtig in haar uiting, dan dat ze door de doorsnede van haar tijd begrepen kan worden, steeds van nakomende geslachten afdwingt. Eigenlijk geheel onbegrijpelijk buiten den gang en de vervolgings-

---

1) Zie Dr. Bredius in Oud-Holland 1885, 1898. Ook E. Moes. Oud-Holland 1895 p. 190; en Vosmaer. Rembrandt, sa Vie et ses Oeuvres p. 301; Jahrbuch 1903 Heft II p. 179, waar Dr. Bode, zonder aanhaling, op mijn dissertatie «Holland und die Landschaft» zinspeelt.

lijn der toenmalige ontwikkeling, is hij zoo complex, zoo raadselachtig modern, dat men zich den vasten bodem onder de voeten voelt wegzinken en des te strenger moet zoeken naar een zeker aanknoopingspunt. Geboren in 1590, wordt hij in 1607 onder de leerlingen van Gillis van Coninxloo gerekend en zou hij degene zijn geweest, die uit de school van conventie het Hollandsche landschap emancipeerde, tot wat het in waarheid was 1).

Dat dit niet het geval is, dat het zakelijk technische van het Hollandsche landschap al vóór Hercules Segers gevonden was, heb ik, hoop ik in de XVIe eeuw genoegzaam aangetoond. Ook dat het leerling-zijn bij van Coninxloo van geenerlei beteekenis kon zijn: een geest van zoo'n eigen-wezen en grootheid ondervindt niet ingrijpende inwerking van een tweede-rangsch meester. Het bergachtige van Coninxloo's landschappen mag hem hoogstens geinteresseerd hebben, daar hij zich tot vreemde vormen voelde aangetrokken, maar hij was een persoonlijkheid, die zich uit zich moest ontwikkelen en niets met school te maken had. Als aanhechtingspunt aan de ontwikkeling van zijn tijd en het Hollandsche landschap, kennen we de twee landschappen in Berlijn, beide een panoramagezicht voorstellende. Het zijn z.g. rhijntjes, die voor 1627 moeten ontstaan zijn, als men bedenkt, hoe in de nalatenschap van een schilder in 1627 gestorven, zich bevinden: cleyne ruyntgens van Hercules Segers, wat wijst op een reis voor dien datum, toen ook zeker het onderteekende stuk (afb. 41) is gemaakt.

Het is het panoromagezicht, maar zóó opgevat dat de hoogte, van waar het land gezien is, niet op het

---

1) Zie Dr. Bredius, Meisterwerke.

schilderij mee voorgesteld is: men voelt ze alleen en begrijpt dat ze in de middellijn van het geziene lag, daar het land tot aan de uiterste rechter heuvel van het stuk zichtbaar is. Dat niet laten zien van de hoogte van het stand- en gezichtspunt, in tegenstelling met wat we in de XVe eeuw hebben leeren kennen, bij Pieter Molyn op eene andere wijze, is de groote evolutie door Hercules Segers in den opbouw gebracht. Het is het landschap in vogelvlucht gezien, dat hij gevonden heeft en dat later van de bekende inwerkende kracht is geworden in onze landschapschool, bij van Goyen, Rembrandt, Koninck, Ruisdael enz.

Als moreele waarde getuigt dit vinden van een grootheid van voelen, dat het land aan zijn voeten wist te leggen, het voor en onder zich wilde hebben en het in één blik mat tegen de lucht, het kleine deed verzinken tegen de oneindigheid van het geheel; het is een moment in onze kunst, niet anders dan met trillende bewondering te noemen, door het ineens samenvatten der reëele, zoowel als der transcendentale waarde van het land.

Wat de technische zijde aangaat, is het te betreuren, dat het schilderij zoo duchtig opgeknapt is, en onder zoo'n glimmende laag vernis ligt, dat men moeielijk de waarden der tonen in hunne oorspronkelijkheid kan voelen; ook zijn scherpe lijnen gekomen, waar oorspronkelijk zachte overgangen waren. Het blonde van den zandweg laat zich toch nog raden tegen den bruinen toon van den grond. De daken der huizen zijn zeer stemmig in één toon, alleen even links komt een rood dak naar voren; de kerktoren heeft dezelfde groene tint als het verdere uitgestrekte land, en laat daardoor de versmelting voelen, waaraan in de groote wijdte van

zien, alle tusschentonen, als het grijs, onderhevig zijn. De hemel is het best bewaard gebleven in het schilderij, hij heeft eene doorzichtigheid, die niets met verf te maken heeft en alleen het bindmiddel atmospheer kent; van witblond aan den horizon gaat hij tot in de fijnste nuancen van blauw over; wolken violetgrauw strijken er overheen, in dunne vaporeusheid zooals het begin der XVII[e] eeuw ze kende, zonder de sterkere accenten van de rijpe school.

Het andere schilderij (afb. 42) sluit zich wat indruk betreft, meer aan de techniek zijner prenten aan, en komen wij hier tot den kostbaren schat, dien hij daarin voor ons modern gevoel heeft achtergelaten.

Bekend zijn zijne eigenaardige technische pogingen 1) van het drukken op papier en doek in allerlei kleuren, en het daarna retoucheeren, zijn streven en werken, met al de teleurstellingen en het droevig einde. Wat naast het zuiver-technische, psychologisch uit dit zoeken blijkt, is de behoefte aan eene uitdrukkingswijze met rijkeren klankenschat, aan eene, die alle veelvuldigheid, alle verscheidenheid van waarden, die een indruk geeft, zou weergeven.

In een panoramagezicht (Prentenkabinet, Amsterdam K. 4) is duidelijk, hoe hij allen rijkdom van zijn kleurenindruk zoekt te treffen in het rood der daken, het blauw van het water, het verschillend bruin van den bodem; hoe hij impressionistisch zag en voelde. Hercules Segers was voor alles impressionist; de waarde der naast elkaar

---

1) Zie Lippmann der Kupferstich pag. 131; van der Kellen. Catalogue raisonné des estampes de l'école hollandaise et flamande du feu M. de Ridder pag. 158 noot 2.

geplaatste kleuren sprak meer tot hem dan de accenten van licht en donker, en in het ineens omvatten van het geheel voelde hij dadelijk hoe de tonen naast elkaar stonden. Hij zag vlekken en gaf ze door punten, stippels, als massa weer; in deze stippelmanier ligt de kern van het latere pointilleeren van Jan Vermeer.

Hij pointilleerde niet alleen in het stuksgewijze naast elkaar zetten der kleuren, die het oog in totaalblik in elkaar doet overgaan, hij pointilleerde ook in de weergave der bladen der boomen. Voor hem bestond geen bladvorm, alleen bladmassa, die hij door het naast elkaar zetten van punten als toonwaarde in het geheel zette. Een sprekend voorbeeld hiervan is de groote boom in het prentenkabinet te Amsterdam (K. 5). Een heel andere visie der dingen haalde hij daardoor in de kunst, een visie zoo geniaal, dat ze tot op onzen dag gereikt heeft, en de Fransche pointillisten niets anders hebben gegeven, dan wat het kleuren temperament van Hercules Segers reeds gevonden had.

Er was nog iets meer; het woord «Japansch», dat ons bij het zien van sommige zijner prenten als van zelf invalt, is niet uit de lucht gegrepen; alleen heeft het de collectief-waarde van de kunst uit het oosten, die zoowel Chineesch als Japansch kan zijn; want het was de Chineesche kunst, die op Hercules Segers inwerkte en wel het Chineesche porcelein.

Men weet, hoe door de O. I. Compagnie en het monopolie, dat zij had van handel op en met China, het Chineesch porcelein naar Holland kwam, hoe o. a. Rembrandt eenige kostbare stukken bezat; het was het verreikende en verontwikkelde schoonheidsgevoel van Hercules Segers, dat voor het eerst het artistieke van dit

porcelein voelde, het impressionistisch mooi, vooral in de bloem- en boomvormen.

Het maakte op hem, zelf impressionistisch aangelegd, zulk een grooten indruk, dat hij dien ging verwerken. In een prent te Amsterdam, een takstudie, voelt men de teruggaaf van den luchtigen, los-teeren bloesem; in een landschap in het prentenkabinet te Amsterdam (afb. 43), is het frappant, hoe hij op den voorgrond den eigenaardigen Chineeschen paddestoelvorm in veelvuldigheid weergeeft, en in de lang-dradige gebroken takvormen, in de fijne ronde omtrekken, het broze van het Chineesche voorbeeld neerlegt. Dit feit, hoe verrassend ook op zich zelf, vooral bij een meester, die zoo groot zag, en bij wien men détailstudies, allerminst uit de kleinkunst zou verwachten, — is de zuivere resultante van zijn impressionistisch gevoel, datzelfde, dat ons nog heden ten dage deze kunst, en vooral de Japansche prent, zoo doet genieten.

Bij het laatste voorbeeld valt nog iets op: hoe hij zijne studies vlecht in een Hollandsch landschap en de twee deelen tot één fantasielandschap componeert. Hollandsche elementen zet hij ook in zijne berglandschappen, als in het beroemde stuk in de Uffizi te Florence, met den rembrandtischen worp. Het combineeren en componeeren van inheemsche natuur met natuur uit den vreemde, was de algemeen heerschende consequentie van zuiver materieele voorwaarden. Het was de vreemde natuur, welke het ook zij, die de gevraagde en gewilde was, en daar niet iedereen deze zelf gezien had en ook niet iedereen buiten het publiek om kon gaan, integendeel er stoffelijk afhankelijk van was, werden aan het eigengeziene de elementen toegevoegd die den vreemden bij-

smaak moesten geven. Bij Hercules Segers echter, geloof ik, dat hij werkelijk de berggezichten gezien heeft; daarvoor is de steenvorming te waar en het geheel te zelfgevoeld; dien woesten bergstreek met de forsche accenten moet hij zelf bereisd hebben; de indruk van het stout-grootsche is te levendig 1).

Hij, die zulke geheel andere indrukken verwerkte als zijne tijdgenooten, zich in zulke andere gedachtensferen bewoog, en oog had voor wat toen gevoelloos aan de groote massa voorbijging: de kunst uit het oosten, hij kon alleen door een Rembrandt begrepen worden, en moest a priori niet geschat en geacht kunnen zijn door de generatie, die zich aan den eenen kant officieel forceerde tot de academische manier van het pseudo-landschap, aan den anderen kant, na veel worsteling, zich de voorstelling harer omgeving had eigen gemaakt, zooals ze die zag en voelde, maar waarboven ze zich nog niet kon verheffen: zij reageerde zonder meer, zonder het hoogere mee te geven, dat de ziel van het landschap uitmaakte, en het verhoedde in het allergewoonste van alles, wat omgeving is, terug te zinken.

Het was de eenige en over zijn tijd heenreikende beteekenis van Hercules Segers, dat hij de stemming gaf, die alleen deze eerste generatie tot een volkomen geheel kon doen afsluiten, de psychische daad, die naast de physische weergave, het landschap tot kunst maakte. Naast deze moreele verovering stonden de meer zakelijke voor het Hollandsch landschap, die van het vinden van het panoramagezicht in vogelvlucht en — technisch — van de pointilleermanier.

---

1) Dr. Bredius denkt aan Dalmatië, Dr. Goldschmidt aan de «Säxische Schweiz.»

Hiermede is het eerste geslacht tot zijn afronding gekomen, de « Akmè » is bereikt.

Aan Hendrik Avercamp sluit zich aan, Aert van der Neer.

Aan Esaias van de Velde, Jan van Goyen en Salomon van Ruysdael.

Aan dezen laatsten en Pieter Molyn, Jacob van Ruisdael.

Aan Arent Arentz. en Jan Porcellis, Simon de Vlieger en Julius Porcellis.

Aan Hercules Segers, Rembrandt.

De drie groote hoofdgroepen der volle XVIIe eeuw zijn aangegeven:

1°. die van Jan van Goyen

2°. die van Jacob van Ruisdael

3°. die van Rembrandt

en daarnaast de groep der zeeschilders.

Alle motieven en voorstellingswijzen van het Hollandsche landschap, twee eeuwen vroeger reeds gevonden, maar door den invloed van de kerk verloren gegaan, totdat zij op het einde der XVIe eeuw weer teruggevonden werden, hadden zich nu vrij en zelfstandig ontwikkeld:

Het winterlandschap,

Het zomer-waterlandschap,

Het stedengezicht,

Het boschachtig duinlandschap,

Het strandgezicht,

Het zeelandschap, en

Het panoramagezicht.

Bovendien waren als uitdrukkingswijze en als techniek gevonden:

De aquarel,
De pointilleermanier.

Van nu af konden alleen stijging van krachten, tijdelijke inwerkingen en stroomingen, eene andere, doch geen nieuwe visie geven. Het Hollandsche landschap was eens en voor altijd in de kunst vastgelegd.

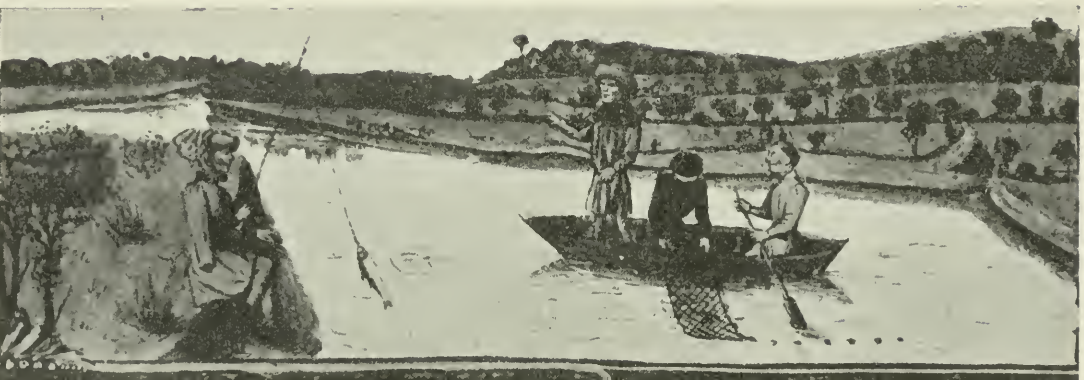
LIJST DER AFBEELDINGEN.

16. Dirk Bouts. — Het Martyrium van den H. Hippolytus. (Brugge, Kathedraal).
17. Geertje van St. Jans. — De Geboorte van Christus. (Berlijn, Verzameling von Kaufmann).
18. Geertje van St. Jans. — Johannes de Evangelist. (Berlijn, Museum).
19. Gerard David. — De Aanbidding van het Kind. (Berlijn, Verzameling von Kaufmann).
20. Gerard David. — De Geboorte van Christus. (Weenen, Museum).
21. Gerard Horenbout (?). — Triptychon. (Dresden, Museum).
22. Gerard Horenbout. — De Heilige Franciscus. (Berlijn, Verzameling von Kaufmann).
23. Onbekende Meester van ± 1510. — De Geboorte van Christus. (Berlijn, Verzameling von Kaufmann).
24. Lucas van Leyden. — De Dans van Magdalena. (Amsterdam, Prentenkabinet).
25. Pieter Aertsen. — Het Boerenfeest. (Weenen, Museum).
26. » » — Landschapsuitsnede. (Karlsruhe, Museum).
27. Pieter Brueghel de Oude. — De Dief. (Napels, Museum).
28. Antonie Verstralen. — IJsvermaak. (Den Haag, Mauritshuis).
29. Arent Arentz. — Landschap in Overijsel. (Vroegere Verzameling Raedt van Oldebarnevelt).
30. Hendrik Avercamp. — Winterlandschap. (Londen, National Gallery).
31. Hendrik Avercamp. — Waterverfteekening. (Berlijn, Prentenkabinet).
32. Esaias van de Velde. — Wintervermaak op een Stadsgracht. (Amsterdam, Rijksmuseum).
33. Esaias van de Velde. — Landschap met Veerpont. (Amsterdam, Rijksmuseum).

34. Jan van den Velde. — Maanlandschap (Nox). (Amsterdam, Prentenkabinet).
35. Adriaan van de Venne. — Zomerlandschap. (Berlijn, Museum).
36. Adriaan van de Venne. — Winterlandschap. (Berlijn, Museum).
37. Claes Jansz. Visscher. — Landschapje. (Amsterdam, Prentenkabinet).
38. Willem Buytewech. — Het Bosch. (Amsterdam, Prentenkabinet).
39. Pieter Molijn. — Ruiters in een Landschap. (Berlijn, Prentenkabinet).
40. Jan Porcellis. — Zeelandschap. (Berlijn, Museum).
41. Hercules Segers. — Landschap in Vogelvlucht. (Berlijn, Museum).
42. Hercules Segers. — Vlaklandschap. (Berlijn, Museum).
43. » » — Landschapstudie. (Amsterdam, Prentenkabinet.



1. Très Belles Heures van Turijn. — Het Maaien.



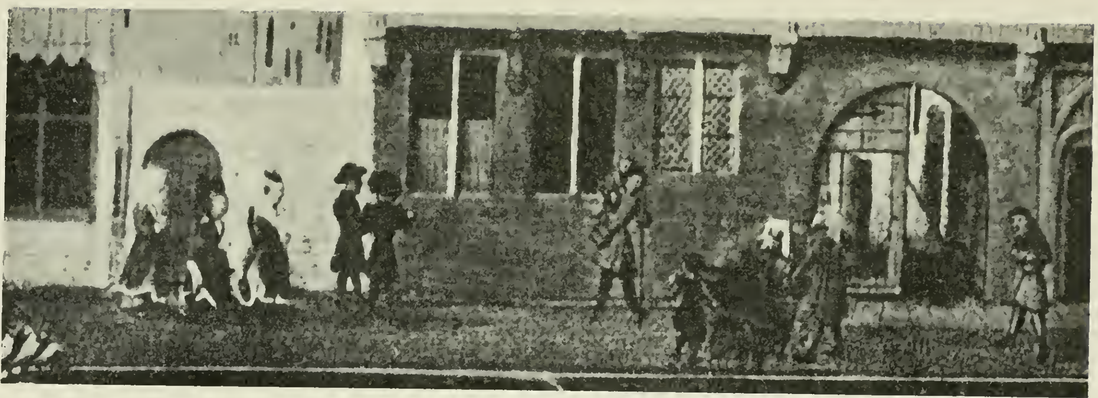
2. Très Belles Heures van Turijn. — De Vischvangst.



3. Très Belles Heures van Turijn — De Heremieten.



4. Très Belles Heures van Turijn. — De Ruiters.



6. Très Belles Heures van Turijn. — Het Straatje.



7. Très Belles Heures van Turijn. — Het Kersenplukken.



8. Jan van Eyck — Arnolfini en zijne Vrouw.
(Londen, National Gallery).



9. JAN VAN EYCK. — De Heremieten.
(Berlijn, Museum).



10. Jan van Eyck. — Landschapsuitsnede. Vleugel der Pelgrims. (Berlijn, Museum).



11. Jan van Eyck. — De Verkondiging. Détail.
(Berlijn, Museum).



12. Albert van Ouwater. — De Opwekking van Lazarus.
(Berlijn, Museum).



13. ALBERT VAN OUWATER (?). — De Opwekking van Lazarus.
(Berlijn, Verzameling von Kaufmann).



14. DIRK BOUTS. — Elias in de Woestijn.
(Berlijn, Museum).



15. DIRK BOUTS. — Het Verzamelen der Manna.
(München, Oude Pinacotheek).



16. Dirk Bouts. — Het Martyrium van den H. Hippolytus.
(Brugge, Kathedraal).



17. Geertje van St. Jans. — De Geboorte van Christus.
(Berlijn, Verzameling von Kaufmann).



18. GEERTJE VAN ST. JANS. — Johannes de Evangelist.
(Berlijn, Museum).



19. GERARD DAVID. — De Aanbidding van het Kind.
(Berlijn, Verzameling von Kaufmann).



20. GERARD DAVID. — De Geboorte van Christus.
(Weenen, Museum).



21. Gerard Horenbout (?). — Triptychon.
(Dresden, Museum).





22. GERARD HORENBOUT. — De Heilige Franciscus (rechts).
(Berlijn, Verzameling von Kaufmann).



23. Onbekende Meester van ± 1510. — De Geboorte van Christus.
(Berlijn, Verzameling von Kaufmann).



LUCAS VAN LEYDEN. — De Dans van Magdalena.

24. (Amsterdam, Prentenkabinet).



Pieter Aertsen. — Het Boerenfeest.
(Weenen, Museum).



26. Pieter Aertsen. — Landschapsuitsnede.
(Karlsruhe, Museum).



27. PIETER BRUEGHEL DE OUDE. — De Dief.
(Napels, Museum).



28. ANTHONIE VERSTRALEN. — IJsvermaak.
('s-Gravenhage, Mauritshuis).



29. ARENT ARENTZ. — Landschap in Overijsel.
(Vroegere Verzameling Raedt van Oldebarnevelt).



30. Hendrik Avercamp. — Winterlandschap.
(Londen, National Gallery).



31. HENDRIK AVERCAMP — Waterverfteekening.
(Berlijn, Prentenkabinet).



32. ESAIAS VAN DE VELDE. — Wintervermaak op een Stadsgracht.
(Amsterdam, Rijksmuseum).

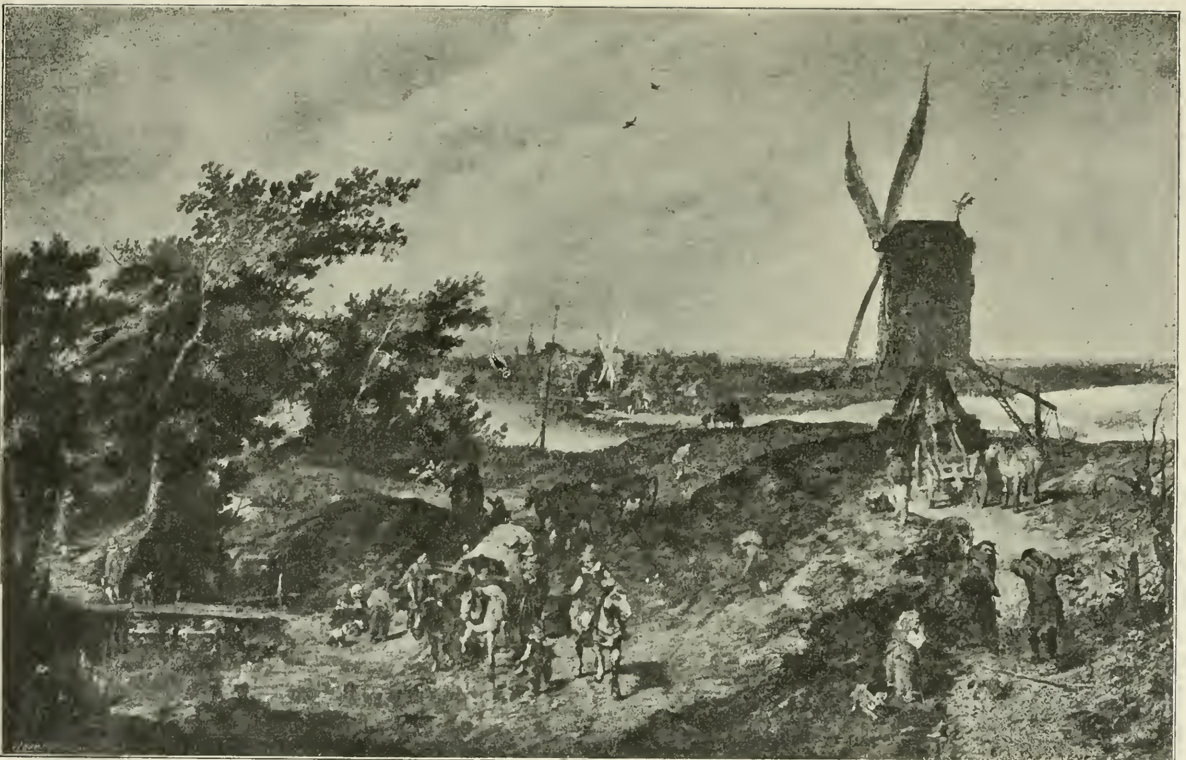


33. Esaias van de Velde. — Landschap met Veerpont.
(Amsterdam, Rijksmuseum).



34.

JAN VAN DEN VELDE. — Maanlandschap (Nox).
(Amsterdam, Prentenkabinet).



35. ADRIAAN VAN DE VENNE. — Zomerlandschap.

(Berlijn, Museum).



36. ADRIAAN VAN DE VENNE. — Winterlandschap.
(Berlijn, Museum).



37.

Claes Jansz. Visscher. — Landschapje.
(Amsterdam, Prentenkabinet).



38. WILLEM BUYTEWECH. — Het Bosch.
(Amsterdam, Prentenkabinet).



39. Pieter Molijn. — Ruiters in een Landschap
(Berlijn, Prentenkabinet).



40. Jan Porcellis. — Zeelandschap.
(Berlijn, Museum).



41. HERCULES SEGERS — Landschap in Vogelvlucht.
(Berlijn, Museum).



42. HERCULES SEGERS. — Vlaklandschap.
(Berlijn, Museum).



43. Hercules Segers. — Landschapstudie.
(Amsterdam, Prentenkabinet).